



MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

AMÉLIE BERTHET

REMONTAGE DE L'INTIMITÉ : L'IMAGE COMME EXPÉRIENCE SENSIBLE

JANVIER 2015

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M. A.

RÉSUMÉ

Ma recherche-création se porte sur un questionnement entre la subjectivité et l'interprétation de faits relatés, questionnant le lien entre affectivité de l'image et intimité dévoilée. Je m'intéresse à l'individu, à ce qui le façonne, au dévoilement de son identité à travers des fragments de sensations.

En employant une méthodologie expérientielle, ax  e sur le vécu et l'histoire individuelle, je me demande alors, comment remonter l'intime en incluant le regardeur dans une expérience sensible?

Sur le plan théorique, pour développer le concept d'intimité, je m'appuie sur des notions cinématographiques telles qu'exposées par François Niney ou Jacques Aumont. Je tente aussi de cerner les notions de sensation, à travers les réflexions de Gilles Deleuze, et de remontage grâce aux observations de Georges Didi-Huberman. Une recherche qui touche aussi bien au cinéma, à la photographie, en passant par la philosophie et l'anthropologie.

Entamant une démarche pratique, je place mon sujet sur le plan artistique, en me référant aux artistes Gregory Crewdson, Floria Sigismondi et Eija-Liisa Ahtila. J'utilise ainsi une esthétique sensible de l'image qui se veut à la fois symbolique, onirique et narrative.

C'est la captation d'émotion que je privilégie, le moment, dans le but de révéler l'intime. Je réfléchis sur l'image, pas seulement dans sa connotation, mais dans les ressentis qu'elle peut capter et transmettre. Je la considère comme expérience individuelle de diverses sensations, mais aussi comme tentative d'authenticité, de proximité avec l'individu, le sujet filmé. La captation est donc essentielle et le témoignage est mon matériau de création. Matériau grâce auquel je découpe, je démonte, je r   cris, je remonte l'histoire.

Le résultat de ma recherche-création « Remontage de l'intimité : l'image comme expérience sensible » m'aura permis d'associer la vidéo et la photographie dans une démarche installative pour dégager un lieu temporel, construire un « espace-temps diversifié ». Un espace au présent composé discontinu, entre le présent du filmé qui se souvient, le présent du filmeur qui interprète, et le présent du spectateur qui regarde. Un dispositif narratif qui fait entrer le regardeur dans l'intimité reconstruite du sujet.

Mots clés : intimité, sensations, image, souvenir, son, espace-temps, réalité/fiction, remontage, dispositif

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs de recherche, Marcel Marois et Jean-Paul Quéinnec, pour leur aide, leurs conseils, leur partage, leur bienveillance et leur humilité.

Je remercie et souligne ma reconnaissance pour les membres de mon jury, Madame Constanza Camelo-Suarez et Monsieur Ian Gailer.

Un grand merci à L'Œuvre de l'Autre, Nathalie Villeneuve pour son talent et sa disponibilité, et Marcel Marois pour sa confiance, qui m'ont permis d'exposer mon travail.

Je tiens à remercier les personnes qui ont participé à la réalisation de mon œuvre. Un merci tout particulier à Stéfanie (Requin) Tremblay, pour sa confiance, sa sensibilité et sa poésie. Un merci tout spécial à Laure-Ann Dufour Guérin, pour son talent, sa générosité et sa disponibilité. Merci aussi à tous mes modèles qui ont fait vivre ce projet : Chloé Merola, Kathrine Landry, Emma Maltais, Heidie Joubert, Samuel Taillon, Jaime Patarroyo et Alexandre Simard. Mais aussi à Frédérique Boucher et Alexis Lebas pour leur sensibilité et leur dévoilement. Merci aussi à Claire Fournier pour sa générosité, ainsi qu'à Stephanie Simard Lessard et Rudy Mae Vézina Dionne pour leur professionnalisme et leur disponibilité. Enfin, merci à Gabrielle Boucher, Suzanne Mahé, Alizée Bellion, Lukas-Claude Vézina Dionne, Pauline Wittge, Camille Miguelorry, Maxime Schiesser et Paolo Almario, pour leur aide, leur sensibilité et leur confiance.

Pour ce projet, mais aussi pour ces années de maîtrise qui m'ont apporté autant personnellement qu'artistiquement, je tiens à remercier mes professeur(e)s Madame Constanza Camelo-Suarez, Madame Diane Laurier, Monsieur Marcel Marois et Monsieur Michaël Lachance. Merci pour leur savoir et leur partage. Merci aussi à toute l'aide et le professionnalisme de Bernard Brisson et toute son équipe de l'Audiovisuel, de Denis Bouchard, d'Alexandre Nadeau, d'Éric Tremblay, de Claude Lebeau et de Mona Savard.

Un grand merci au Centre de recherche, de création et de production en art actuel Sagamie, pour les impressions et tout particulièrement à Nicholas Pitre et Émili Dufour.

Un immense merci à Lukas-Claude Vézina Dionne pour son temps, son professionnalisme et son enthousiasme.

Merci à tous mes ami(e)s et ma famille, pour leur soutien, leur présence et leur amour.

Un merci tout particulier à Rudy Mae Vézina Dionne, pour sa bienveillance, ses conseils, son aide, sa patience, son soutien et son talent.

Enfin, je tiens à remercier le soutien de l'AssoArt, du CÉLAT, pour la bourse de deuxième cycle, de la bourse Arthur-Villeneuve Rio Tinto Alcan, de la bourse du Centre Sagamie et de la bourse de la Chaire de Recherche en dramaturgie sonore, qui m'ont permis de réaliser cette recherche-crédation.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS.....	4
TABLE DES MATIÈRES.....	6
LISTE DES FIGURES	9
INTRODUCTION	13
CHAPITRE 1	
LE VÉCU, L'INDIVIDU ET L'IMAGE: UNE RENCONTRE INTIME.....	16
1.1 L'intimité dévoilée	17
1.1.1 <i>Indélicatesse</i> : représenter l'invisible	17
1.1.2 L'intimité, le vécu et l'image.....	19
1.1.2.1 L'intimité par la sensation.....	19
1.1.2.2 La « représentation imagée » des sensations	21
1.1.3 Image et sensation.....	22
1.2 Approche méthodologique de la sensation	23
1.2.1 <i>Ne le dis à personne</i> : reconstruire un état de confiance par la sensation.....	23
1.2.2 Le présent de la sensation	26
1.2.2.1 Le présent en direct: la captation en direct de la sensation.....	26
1.2.2.2 Le présent à distance : la construction d'une première « lisibilité » de la sensation	26
1.2.3 Le son : « agent de sensation »	27
1.2.4 Vers une méthodologie expérientielle.....	28
1.3 Le remontage comme méthodologie de recherche-crédation: une nouvelle « lisibilité » de l'intime préservée	29
1.3.1 <i>Cardio.myopathie hypertrophique</i> : expérience du montage comme réécriture	29
1.3.2 Le montage rend lisible par le fragment visible	31
1.3.3 Le montage de l'intime comme un dispositif polyphonique	33

CHAPITRE 2

L'IMAGE INTIME COMME NARRATION SUBJECTIVE	36
2.1 L'illusion d'une vérité: la subjectivité comme réalité	37
2.1.1 Gregory Grewdson: l'image mentale comme réalité intime.....	37
2.1.2 L'expérience d'une sensation par le travail de mise en scène comme symbolisation	38
2.1.2.1 La mise en scène de la sensation par l'éclairage	39
2.1.2.2 La mise en scène de la sensation par le corps	40
2.1.3 Un traitement cinématographique ?	41
2.2 Narrations et images mentales: raconter une histoire entre faits et interprétations	42
2.2.1 Floria Sigismondi : représenter une expérience de sensations	42
2.2.2 Rendre compte de l'intime	43
2.2.3 L'expérience de la vie intime à l'écran	45
2.3 De la vidéo au dispositif: une mise en scène de l'intime	46
2.3.1 Eija-Liisa Ahtila: narrativité et polymorphie	46
2.3.2 Le dispositif comme langage subjectif de l'intime.....	47
2.3.3 <i>Pour oublier je dors</i> : création d'espaces-temps rêvés narratifs	50

CHAPITRE 3

EXPÉRIENCE + SENSATIONS + IMAGES = REMONTAGE DE L'INTIME.....	53
3.1 Une méthodologie expérientielle et intersubjective pour une volonté de raconter.....	54
3.1.1 Une écoute à trois temps	54
3.1.2 Une construction esthétique à trois mouvements	55
3.2 L'image comme matière imprégnée de sensations.....	57
3.2.1 <i>Instincts</i> : sensations captées.....	57
3.2.2 <i>Quelqu'un je savais qui allait partir</i> : sensations remémorées	58
3.2.3 Le récit interprété: sensations à plusieurs voix	59
3.3 <i>Souvenir aux présents</i> : remontage de l'intime	60
3.3.1 Se souvenir dans l'expérience: l'image filmique	60
3.3.2 Se souvenir dans la représentation: l'image photographique	62
3.3.3 Se souvenir dans la narration: le dispositif	65
3.3.4 Retour critique	67

CONCLUSION.....	71
-----------------	----

BIBLIOGRAPHIE.....	74
--------------------	----

ANNEXES	77
Annexe A (Questions envoyées dans le cadre de l'œuvre <i>Souvenir aux présents</i>) ..	77
Annexe B (Réponse 1)	78
Annexe C (Réponse 2)	80
Annexe D (Réponse 3)	81
Annexe E (Réponse 4)	83
Annexe F (Réponse 5)	86
Annexe G (Réponse 6)	87
Annexe H (Réponse 7)	88
Annexe I (Réponse 8)	90

LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>Indélicatesse</i> (extrait 1) Amélie Berthet Film de 12 min. 04, automne 2012, UQAC	18
Figure 2	<i>Indélicatesse</i> (extrait 2) Amélie Berthet Film de 12 min. 04, automne 2012, UQAC	19
Figure 3	<i>Ne le dis à personne</i> (témoignages) Amélie Berthet Film de 21 min. 01, automne 2012, UQAC	24
Figure 4	<i>Ne le dis à personne</i> (photographies) Amélie Berthet Film de 21 min. 01, automne 2012, UQAC	25
Figure 5	<i>Cardio.myopathie hypertrophique</i> (images) Amélie Berthet Installation vidéo de 08 min. 47, hiver 2013, UQAC	30
Figure 6	<i>Cardio.myopathie hypertrophique</i> (installation) Amélie Berthet Installation vidéo de 08 min. 47, hiver 2013, UQAC	31
Figure 7	<i>Untitled (Ophelia)</i> , de la série «Twilight» Gregory Crewdson Photographie numérique, 2001 Source : http://ca.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/13/gregory-crewdson-laid-bare-in-new-film/	38
Figure 8	<i>Untitled (Sunday Roast)</i> Gregory Crewdson Photographie numérique, 2005 Source : http://www.photoforager.com/archives/gregory-crewdson	39
Figure 9	<i>Gregory Crewdson at work</i> Setup pour la photographie <i>Untitled (Ophelia)</i> , de la série «Twilight» Photographie numérique, 2001 Source : http://www.imagesource.com/blog/ben-shapiro-gregory-crewdson/	41

Figure 10	<i>Postmortem Bliss</i> (extrait 1) Floria Sigismondi Court-métrage de 11 min, 2006 Source : http://www.floriasigismondi.com/main.html	43
Figure 11	<i>Postmortem Bliss</i> (extrait 2) Floria Sigismondi Court-métrage de 11 min, 2006 Source : http://www.floriasigismondi.com/main.html	43
Figure 12	<i>Postmortem Bliss</i> (extrait 3) Floria Sigismondi Court-métrage de 11 min, 2006 Source : http://www.floriasigismondi.com/main.html	44
Figure 13	<i>The House</i> (installation) Eija-Liisa Ahtila Installation vidéo de 14 min, 2002 Photo : Marja-Leena Hukkanen Source : http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila	48
Figure 14	<i>The House</i> (extrait 1) Eija-Liisa Ahtila Installation vidéo de 14 min, 2002 Source : http://www.lacan.com/perfume/athila2.html	48
Figure 15	<i>The House</i> (extrait 2) Eija-Liisa Ahtila Installation vidéo de 14 min, 2002 Sources : - http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila (Photographie : Marja-Leena Hukkanen) - http://www.lacan.com/perfume/athila2.html	50
Figure 16	<i>Pour oublier je dors</i> (images) Amélie Berthet Installation vidéo de 02 min. 59, hiver 2013, UQAC	51
Figure 17	<i>Pour oublier je dors</i> (installation) Amélie Berthet Installation vidéo de 02 min. 59, hiver 2013, UQAC	52

Figure 18	<p><i>Instincts</i> Amélie Berthet Projection vidéo de 04 min. 03, automne 2013, UQAC</p>	57
Figure 19	<p>Extraits vidéo de l'œuvre <i>Souvenir aux présents</i> Amélie Berthet Installation vidéo-photographiques, automne 2014, Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)</p>	61
Figure 20	<p>Exemple de rapport imitatif 1</p> <ul style="list-style-type: none"> - Photographie 1 : Françoise Dorléac et Catherine Deneuve dans <i>Les demoiselles de Rochefort</i>, Jacques Demy, 1967 Source : http://www.allocine.fr/communaute/forum/voirmessage_gen_refmessage=20504576&nofil=717566.html - Photographie 2 : The Grady Twins (Lisa et Louise Burns) dans <i>The Shining</i>, Stanley Kubrick, 1980 Source : http://backgroundartists.tumblr.com/post/228462510 - Photographie 3 : Amélie Berthet Photographie extraite de l'œuvre <i>Souvenir aux présents</i>, installation vidéo- photographiques, automne 2014 Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC) 	63
Figure 21	<p>Exemple de rapport imitatif 2</p> <ul style="list-style-type: none"> - Photographie 1 : Nan Goldin. <i>Nan and Brian in Bed</i>, NYC, 1983 Source : http://blog.madame.lefigaro.fr/stehli/2013/02/le-monde-dantoine-dagata.html - Photographie 2 : Amélie Berthet Photographie extraite de l'œuvre <i>Souvenir aux présents</i>, installation vidéo- photographiques, automne 2014 Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC) 	64

Figure 22

Exemple de rapport imitatif 3

- Photographie 1 : Couple inconnu n° 1, Berlin, Allemagne,
Fin 1800-début 1900

Source : <http://www.museumoffamilyhistory.com/pfh.berlin-couple-unk-01.htm>

- Photographie 2 : Amélie Berthet

Photographie extraite de l'œuvre

Souvenir aux présents, installation vidéo-
photographiques, automne 2014

Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)

INTRODUCTION

Mon impulsion artistique existe grâce à ma préoccupation pour l'individu, à ce qui le façonne. L'expérience individuelle est mon moteur de création dans ma recherche de l'intimité sans masques, c'est-à-dire l'intime dans toute sa vivacité.

Enfant, j'ai toujours aimé qu'on me raconte des histoires et observer les gens, leur façon de parler, de se tenir, me captivait. Je m'inventais des récits, des histoires, pour échapper à un quotidien où je souhaitais le bonheur de mes proches sans vraiment trouver ma place. L'écoute et l'observation des autres ont toujours fait partie de moi et aujourd'hui, elles nourrissent ma création.

Après l'obtention d'un baccalauréat français en lettres, je complétais une licence en cinéma et littérature à l'Université Lumière Lyon II, en déployant un goût prononcé pour la musique, la photographie et le cinéma. C'est ainsi que mon envie d'écouter les gens et de raconter des histoires se coupla avec mon amour pour les images et plus particulièrement des mises en scène, mêlant l'onirique et le coloré de Jacques Demy, le contemplatif et le grandiose de Stanley Kubrick, ou encore la force et l'intime de Nan Goldin. Ces intérêts me poussèrent à continuer une maîtrise en études cinématographiques et audiovisuelles et un mémoire sur le cinéma québécois qui me permit d'accéder à la maîtrise de l'UQAC.

C'est donc en août 2012 que j'entrepris une réelle production. Avec ma première expérimentation, *La petite robe rouge* (UQAC, automne 2012), je développai mes premiers gestes d'artiste. Dans cette sorte d'action-performance contextuelle, j'extériorisais mon sentiment d'angoisse face à un lieu choisi : une forêt. J'ai alors entrepris une réécriture du conte *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault d'une manière sonore, mélangeant œuvres littéraires, musiques, dialogues et bruitages pour exploiter le mal-être profond et l'incapacité à se reconstruire. L'image était façonnée grâce au travail de mon corps qui devenait étranger à mon être pour se transformer en simple sensation. Je souhaitais élaborer une sorte de poésie violente, rendre le spectateur très sensible, et cette souffrance agréable à

regarder. Adapter le conte comme s'il s'agissait d'une scène cinématographique et réaliser un tableau vivant, visuel et sonore, à la fois étrange et onirique. C'est ainsi que j'ai pris conscience que je peux raconter des choses et que mes premiers intérêts de création sont apparus : le rapport entre la douleur psychique et la beauté esthétique au cinéma, avec pour objectif d'établir une violence poétique.

Au fil de mes lectures et de mes expérimentations, j'ai remarqué que je voulais traiter cette thématique de l'émotion dans un souci d'intimité et non de souffrance ou de traumatisme. Ma réflexion s'est également élargie du cinéma à l'image pour essayer de me concentrer sur les fragments sensibles et intimes de l'identité, vers la réalisation de diverses narrations de l'imaginaire. Un premier problème s'en dégageait : comment aborder une approche visuelle de vécus individuels?

En alliant la compréhension de mon expérience à celle des auteurs que j'ai repérés, je vais donc tenter, dans une première partie, de comprendre et d'exposer ma méthodologie de travail. Cette partie me permettra de définir mes thèmes de création, soit ceux de l'intimité, de l'image comme expérience de la sensation, du montage comme écriture et de l'installation comme restitution de cette écriture afin de développer les questions de ma problématique et mes concepts. Ce premier chapitre aurait pu être essentiellement théorique, mais mon besoin de mettre en relation un ancrage théorique avec ma pratique m'a fait pencher vers une conversation œuvre/théorie. Ainsi, tout en introduisant mes premières expériences de création, j'établirai et je définirai mes thèmes.

Dans une deuxième partie, en réponse au cadre théorique obtenu, je renforcerai mon positionnement en regard de trois références artistiques (Gregory Crewdson, Flavia Sigismondi et Eija-Liisa Ahtila), qui vont introduire ma démarche artistique et aider à définir certaines notions pratiques : la composition d'images mentales, l'image comme empreinte du réel et le dispositif comme narration subjective.

Enfin, dans une troisième partie, j'exposerai mes tentatives de réponses à travers mon cheminement artistique. Mon cadre esthétique, situé entre la photographie et la vidéo, me

permettra de déduire un cadre conceptuel pratique tourné vers une inscription interdisciplinaire et dans une méthodologie expérientielle et intersubjective.

Une recherche-crédation qui a, certes pour ambition de me révéler, mais aussi de m'apporter une connaissance conceptuelle et expérientielle d'une démarche artistique reliée à l'histoire individuelle. Ma recherche ne consistant pas à « résoudre » l'ensemble d'une problématique, j'ai pour objectif de la creuser en posant la ou les bonnes questions. Je questionne l'utilisation de l'image comme expérience d'une sensation et la place du spectateur dans les présentations et les représentations de l'intime. Je m'inspire de ce que je lis, ce que je vois, ce qu'on me raconte, ce que j'écoute, puis je capte, j'interprète, je transforme le récit pour recréer une intimité. Pour moi, « écrire une histoire » signifie relier des récits en marquant des écarts, ne pas tout garder du contenu. Comment alors raconter des récits de vie, des narrations en images, mélangeant fiction et réalité, passé et présent? Sans dévoiler le contenu, comment considérer l'émotion comme élément qui façonne l'intimité d'une personne? Comment remonter une expérience sensible par l'image?

CHAPITRE 1
LE VÉCU, L'INDIVIDU ET L'IMAGE : UNE RENCONTRE INTIME

1. LE VÉCU, L'INDIVIDU ET L'IMAGE : UNE RENCONTRE INTIME

1.1 L'INTIMITÉ DÉVOILÉE

« *Un paysage est un état de l'âme* »¹ (Henri Frédéric Amiel- Fabre et Ouellet, 2009, p.124)

1.1.1 Indélicatesse : représenter l'invisible

Mon arrivée à la maîtrise marque mes débuts dans la création artistique. Tout en cherchant un langage, j'apprenais à exprimer ma sensibilité. Après une expérimentation dans mon premier cours de production, nous devions produire une œuvre sur le thème « Illusion apparente » en vue d'une exposition collective. Animée par mon goût pour les images et l'écriture cinématographiques, je me suis alors tournée vers la réalisation d'un film. Étant dans un besoin émotionnel de comprendre et d'extérioriser certains maux, j'ai décidé de mettre en scène des moments de ma propre vie et plus spécifiquement des sensations fortes, des ressentis : le malaise et la solitude, la dissimulation dans le paraître et la libération.

Indélicatesse est donc une immersion dans la solitude d'un personnage, dans son intimité. Je voulais travailler les ressentis pour les rendre apparents grâce à des images métaphoriques, réels « tableaux mentaux » poétisant le moment vécu. Le but n'était pas de comprendre l'histoire, mais de se concentrer sur l'action, sur la sensation exprimée, tenter de rendre visible ce qui ne peut pas être exprimé par des mots, traduire le désir et

¹ Henri Frédéric Amiel cité par Irène Burkel dans FABRE, Alexa ; OUELLET, Line (dir.), *Emporte-moi. Sweep me off my feet*, Canada, Les Publications du Québec; Autres territoires: Le Comptoir des indépendants, Musée national des beaux-arts du Québec-MAC/VAL, 2009, p.124.

l'impossibilité de montrer ses émotions². En fait, d'après des sensations vécues, je procédais à une sorte de « symbolisation émotionnelle », essayant de me concentrer sur un cinéma très plastique où l'image devient intériorité, pensée, psychique du personnage.

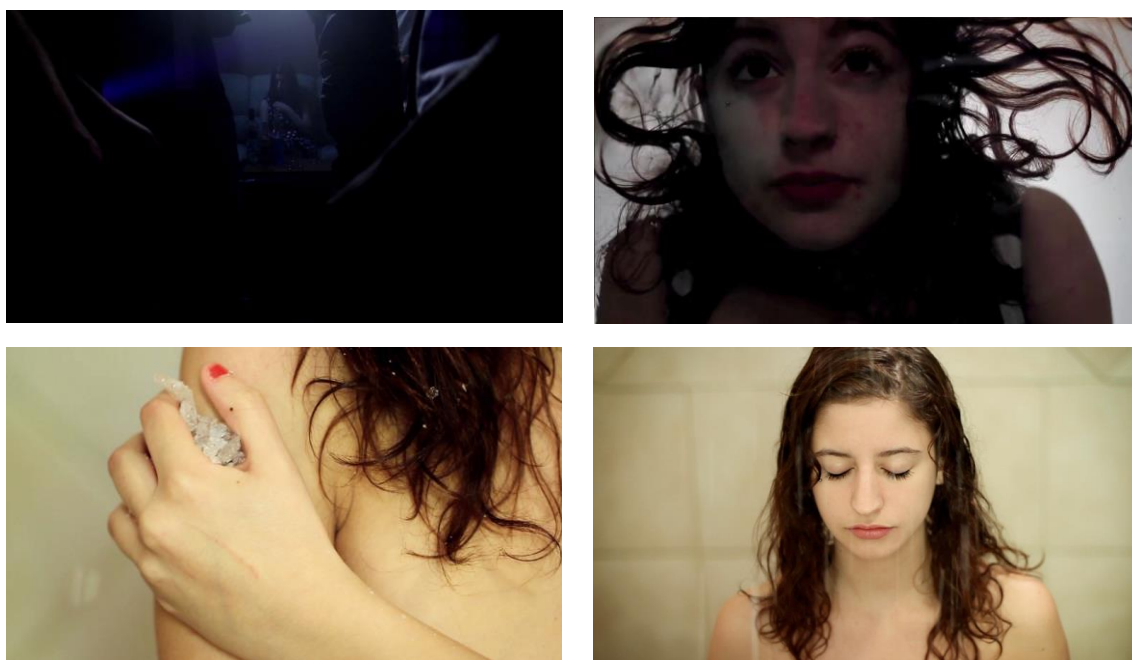


Figure 1 : *Indélicatesse* (extrait 1), film de 12 min. 04, automne 2012, UQAC

À travers un rapport au corps et à la sensualité féminine et grâce à la grammaire cinématographique, je voulais sublimer le personnage tout en faisant partie de son espace intime. J'écrivais une poésie visuelle sur le vécu en utilisant des plans proches du corps, mais aussi un contraste de couleurs, d'éclairages, d'éléments (eau/glace)... le but étant de donner une certaine matérialité à l'image pour lui octroyer un aspect de réalité subjective et onirique.

² Lucile Hamon dans FABRE, A. ; OUELLET, L. (dir.), op. cit., 2009, p.138.



Figure 2 : *Indélicatesse* (extrait 2), film de 12 min. 04, automne 2012, UQAC

Le film se baladait entre pensées et ressentis du personnage, entre réel et rêverie. Pour renforcer cet aspect de réalité onirique, j'ai élaboré un « scénario musical », qui devenait à la fois trame et force narrative de l'œuvre, évoquant l'état émotionnel du personnage.

Indélicatesse recèle une certaine mélancolie et la difficulté du dévoilement. C'est à partir de cette œuvre que j'ai développé mon envie de travailler l'intime à travers des ressentis, des moments vécus, en me questionnant sur la plasticité de l'image.

1.1.2 L'intimité, le vécu et l'image

1.1.2.1 L'intimité par la sensation

Gilles Deleuze, philosophe français, définit le terme de « sensation » dans son œuvre *Francis Bacon : logique de la sensation* (1984). En citant Henri Maldiney, qui reprend une pensée du peintre Paul Cézanne, Deleuze explique que la sensation « n'a pas de faces du tout [...] : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un

par l'autre, l'un dans l'autre »³. Cézanne nous explique deux choses. Premièrement, la sensation est un processus, une progression, un mouvement dans le corps et par le corps. Puis, elle n'est pas quelque chose que nous voyons, mais une action en nous, un état. Le corps est à la fois « sujet et objet »⁴. La sensation est « le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation »⁵, et c'est donc au moment de ce vécu que l'intime est dévoilé. Elle devient alors fondatrice de l'intimité.

Deleuze complexifie ensuite le terme. La sensation, ou devrait-on affirmer, les sensations, toujours en évolution, forment un mouvement, un passage que l'on nomme « instinct »⁶. Et ce passage, cet instinct ne peut-on le considérer comme révélateur de l'intimité? S'il agit comme un mouvement constant, comme une recherche sans fin, ne peut-il représenter ce moment inexplicable de la sensation où nous pouvons nous libérer, être nous-mêmes dans notre confusion, nos hésitations, nos doutes, et aussi nos désirs les plus secrets? Le moment, donc, où l'identité se donne dans toute sa vivacité, sa complexité et où l'intime se révèle? Mais surtout, comment, alors, représenter ce moment de l'instinct, des sensations?

³ Henri Maldiney, cité dans DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « La vue le texte », 1984, p.27.

⁴ DELEUZE, G., op. cit., 1984, p.27.

⁵ Ibidem

⁶ Ibid., p.30.

1.1.2.2 La « représentation imagée »⁷ des sensations

Le travail de l'artiste consiste en une « représentation imagée »⁸, terme exposé par Serge Tisseron, psychiatre, docteur en psychologie et psychanalyste. En fait, ce sont les aspects sensoriels et affectifs de l'image qui priment, aussi bien dans leur captation que dans leur réception. Tisseron explique ce concept en citant le philosophe Henri Bergson qui développe l'idée de certaines « puissances »⁹ liées à l'image. Celle de la sensorialité est associée à « un halo sensoriel qui s'y trouve (...) toujours présent »¹⁰, ce qui veut dire que l'image, liée à un état du corps, permet d'enfermer une sensation, à la manière d'une empreinte. Tisseron poursuit avec la « puissance de mémoire »¹¹, dont les « effets sont perçus comme liés au passé ou bien confondus avec des perceptions actuelles »¹². En fait, cette recherche se questionne sur la réalisation de ce que Deleuze nomme une « image-objet »¹³, soit une image qui peut représenter un affect grâce à une forme de symbolisation¹⁴. Ce travail s'inscrit donc dans un système symbolique de représentation¹⁵.

⁷ TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p.69.

⁸ Ibid.

⁹ Henri Bergson, cité dans TISSERON, S., op. cit., 2010, p.27.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² TISSERON, S., op. cit., 2010, p.37.

¹³ Gilles Deleuze, cité dans TISSERON, S., op. cit., 2010, p.40.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Jean Piaget et Bärbel Inhelder, cités dans TISSERON, S., op. cit., 2010, p.28.

1.1.3 Image et sensation

Apprendre à se connaître, façonner son identité est un cheminement qui ne cesse de se mouvoir et d'évoluer au cours de notre vie. Un processus, certes, mais aussi des rencontres, des mélanges entre diverses facettes de notre personnalité. L'identité n'est pas au singulier, elle est un dialogue ininterrompu et constant entre nos multiples identités, qui se déclinent à travers des masques¹⁶. Ceux que nous portons pour vivre et évoluer en société, ceux que nous portons face à telle ou telle personne... Quand une tenue peut être un costume, on se demande quand sommes-nous réellement nous-mêmes, si l'accès à l'intime est réellement possible : comment, alors, retranscrire cette identité qui se donne dans toute sa vivacité, c'est-à-dire dénuée de tous ces masques que nous nous concevons? C'est la question que je pose dans mon processus de création où je tente de reconstruire des moments, éphémères, discontinus ou infinis, où l'intime fait irruption, où il est présent dans la chair, dans le vécu; soit le moment des sensations. Comment accéder à l'intime, un temps où l'on se permet d'explorer une diversité de ressentis? Et comment retranscrire ces instants en image?

Je me concentre donc davantage sur la sensation que sur ce qui la provoque. Je me questionne sur le traitement des images pour les considérer comme représentation symbolique du moment de l'instinct : comment, depuis la complexité d'une intimité, capter cet instant qui symbolise l'identité? Comment l'intimité devient-elle l'image qui se voit?

¹⁶ Par « masque » j'entends la possibilité pour l'individu de se dissimuler (cacher un sentiment, un passé,...) devant autrui ou envers lui-même.

1.2 APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE DE LA SENSATION

« *La caméra est une impitoyable fouilleuse. Elle ne s'arrête pas à la grimace, elle brise les masques, elle va profondément chercher l'humain* »¹⁷ (René Barjavel-Aumont, 1992, p.117)

1.2.1 *Ne le dis à personne* : reconstruire un état de confiance par la sensation

En décembre 2012, dans le cadre du cours de méthodologie, nous devions présenter une œuvre méthodologique afin de comprendre et d'expliquer notre processus de création. J'ai alors demandé à des amies proches de « raconter un moment qui a changé leur vie de femme ». Elles devaient se filmer elles-mêmes en se concentrant sur une partie du corps (mains, visage, yeux...). Le but était de trouver une façon de se filmer en train de (se) raconter, dans un état de confiance.

Il est vrai que je me nourris d'histoires personnelles. Le fait qu'on se confie à moi enrichit ma volonté de créer, et m'oriente vers les sujets que je veux aborder. Plus jeune, j'ai toujours aimé qu'on me raconte des histoires, j'observais sans cesse les gens qui m'entouraient, leur geste, leur façon de parler. Par exemple, j'ai toujours été fascinée par les récits concernant mes grands-parents et arrière-grands-parents. Avec ce que je savais, je me questionnais et je réinventais des histoires de vie. Dans *Ne le dis à personne*, je voulais me concentrer sur les récits de personnes, sur leurs ressentis.

¹⁷ René Barjavel, cité dans AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma; Essais Cahiers du cinéma Essais », 1992, p.117.

En assemblant leurs propos lors du montage, je recherchais des traces, des aspects du moment intime exprimé afin de reconstruire une intimité universelle à partir de plusieurs intimités individuelles. Je me suis alors basée sur leur point commun : ce sont des femmes. J'ai ainsi rassemblé ces récits autour de thèmes classés : comment se définit-on en tant que femmes, ce dont les femmes peuvent souffrir... et leurs maux étaient dévoilés par des mots exprimés par une voix robotisée, sans émotion.

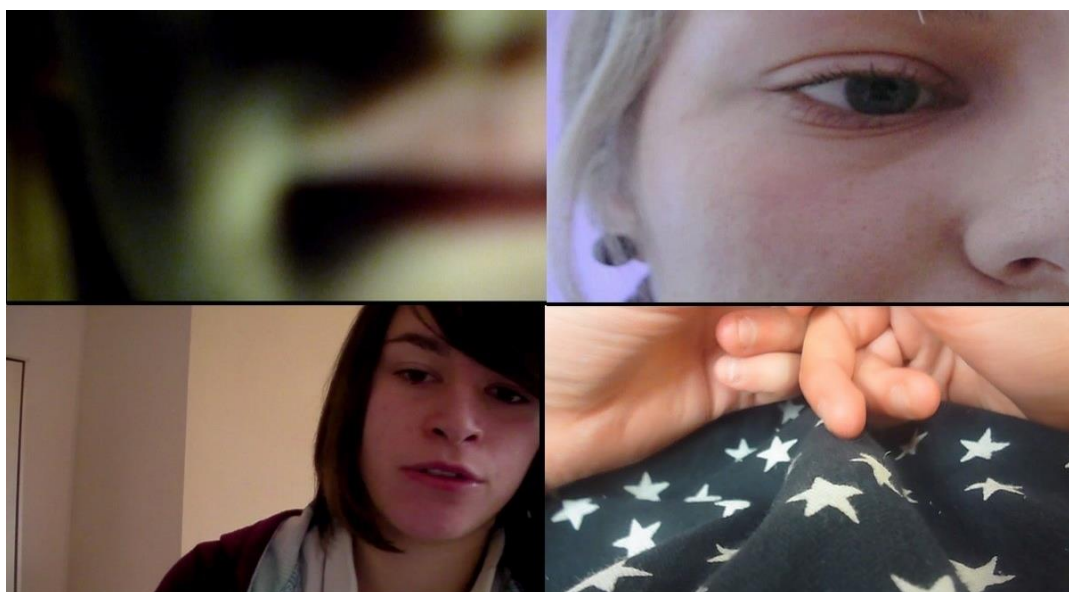


Figure 3 : *Ne le dis à personne* (témoignages), film de 25 min. 01, automne 2012, UQAC

Je reliais ensuite ces histoires de vie avec mes questionnements personnels sur la vie de mes arrière-grands-mères. Une voix-over, pleine de sensibilité, qui interroge le spectateur mais qui ne donne aucune réponse. Une voix qui partage « le présent de ma vision »¹⁸.

¹⁸ NINEY, François, *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », 2002, p.104.



Figure 4 : *Ne le dis à personne* (photographies), film de 25 min. 01, automne 2012, UQAC

Afin de généraliser mon sujet, je vais tirer trois aspects plus théoriques, qui s'inscrivaient déjà dans ce film, pour me demander : comment filmer l'autre sans sombrer dans un voyeurisme, et tout en gardant l'authenticité d'une intimité dévoilée? La représentation de l'autre pose donc la question de deux pôles, celui des apparences, du visible et celui de l'intériorité, de l'invisible¹⁹.

¹⁹ AUMONT, J., op. cit., 1992, p.15.

1.2.2 Le présent de la sensation

1.2.2.1 Le présent en direct : la captation en direct de la sensation

Le langage artistique s'accomplit dans un besoin de capter « une réalité en train de se produire »²⁰ : la parole instantanée devient le récit. Il s'agit d'une nouvelle écriture cinématographique que Alexandre Astruc, réalisateur, scénariste et écrivain français, nomme la « caméra-stylo »²¹. Il compare la caméra à une plume, voulant signifier qu'elle est l'instrument au moyen duquel le directeur « écrit » son film. Par ailleurs, l'expression désigne la caméra du réalisateur considéré en tant qu'auteur, au même titre qu'un écrivain. La caméra est en quelque sorte la plume du réalisateur, qui possède sa propre écriture. Finalement, l'image devient la façon sensible d'écrire et de montrer une réalité en train de se construire. La caméra n'est plus alors simple témoin, mais réel guide, celle qui raconte à travers les yeux du sujet et du filmeur.

1.2.2.2 Le présent à distance : la construction d'une première « lisibilité »²² de la sensation

La captation devient le « présent du passé »²³. En fait, les images filmiques, prises de vues réelles²⁴, mettent en relation un présent interrogatif (le regard en cours) avec un passé incertain (le moment où l'image est fixée) sous l'instance d'une parole ultérieure qui les

²⁰ NINEY, F., op. cit., 2002, pp. 131-132.

²¹ ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948.

²² DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, Lonrai (France), Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p.109.

²³ NINEY, F., op. cit., 2002, p.248.

²⁴ Ibid., p.14.

relie (actuellement)²⁵. Cette démarche consiste-t-elle à un travail de « réappropriation du temps »²⁶?

Selon George Berkeley, philosophe irlandais du XVIII^e siècle, « le temps et les événements qui s’y inscrivent ne sont que des perceptions mentales dont on ne peut prouver la « réalité »²⁷. Le temps vécu serait alors un « présent continu dans lequel se fonde passé et avenir »²⁸. Grâce à l’image filmique, se conjuguent donc deux temps vécus : celui de la parole qui est l’acte en direct, et celui du récit narré qui appartient au passé. Ensemble, ils forment un présent discontinu. François Niney, historien et critique de cinéma, affirme de ce fait que la caméra devient une spatialisation du temps, comme prise de vue instantanée²⁹. Une réalité physique ainsi saisie par la caméra s’imprime sur l’épreuve photographique, ou sur la bande vidéo³⁰. Cette épreuve photographique est la trace de la réalité, son empreinte³¹.

1.2.3 Le son : « agent de sensation »³²

Le son fait partie de l’image filmique. C’est un élément qui va renforcer cet aspect de réel. Jean-Louis Alibert, dans son œuvre *Le son de l’image* (2008), décrit le son comme un

²⁵ Ibid., 106.

²⁶ Ibid., p. 248.

²⁷ George Berkeley, cité dans HEARTNEY Eleanor, *Art & aujourd’hui*, Paris, Phaidon, 2008, p. 144.

²⁸ Henri Bergson, cité dans HEARTNEY E., op. cit., 2008, p. 144.

²⁹ NINEY, F., op. cit., 2002, p. 106.

³⁰ Ibid., p. 14

³¹ Ibid.

³² DESHAYS, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ; 55 », 2010, p. 123.

moyen de faire voir des gestes, des détails, qui peuvent devenir des éléments clés³³. Daniel Deshays, ingénieur du son et compositeur français, affirme même qu'il est « agent de sensation »³⁴, c'est-à-dire un élément qui fabrique ou traite du sens et donc un matériau apte à produire de la sensation. En fait, grâce à sa liaison avec sa source, le son attire sur lui des affects, ce qui le rend comme une « boule de sensations composites »³⁵. Par conséquent, il renvoie à une sensation connue et non à la réalité sonore proprement dite de l'événement³⁶, et délivre au spectateur un sentiment de réalité.

1.2.4 Vers une méthodologie expérientielle

Le sujet est central dans mon processus de création et mes préoccupations sont axées sur l'individu. Je recherche donc l'expérience, la sensation de l'autre pour accéder à un discours, à une intimité qui va motiver ma production artistique. J'utilise une méthodologie expérientielle où le sujet fait partie intégrante de la méthode, il écrit l'histoire. C'est lui qui constitue un scénario. Derrière la caméra, je veux « faire en sorte que les événements se produisent devant moi et non pour moi »³⁷. Je cherche à capter sur le vif les gestes et les dialogues en situation. « L'événement n'est pas le sensationnel mais la vie ordinaire, pas le théâtral mais le spontané, pas l'histoire passée dans un scénario mais ce qui se présente devant la caméra »³⁸. L'image filmique que je vise appelle à la vraisemblance, à l'attention

³³ ALIBERT, Jean-Louis, *Le son de l'image*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Collection la Communication en plus, Communication en plus », 2008, p.97.

³⁴ DESHAYS, D., op. cit., 2010, p.123.

³⁵ ALIBERT, J.-L., op. cit., 2008, p.44.

³⁶ ALIBERT, J.-L., op. cit., 2008, p.44.

³⁷ Pierre Perrault, cité dans NINEY, F., op. cit., 2002, p.139.

³⁸ Ibid., p.131.

pour voir dans cette rencontre une possibilité pour la personne de se dire « sérieusement ». On peut lui accorder une volonté d'être sincère, mais la mémoire est forcément sélective. Le témoignage est la chair, le noyau de mon travail, le matériau à modeler, le temps à conjuguer : un temps subjectif et anachronique, lié aux mouvements du corps et de l'esprit³⁹.

Cette question d'intimité s'étend donc à l'autre. Mais comment capter, enregistrer et alors rencontrer un temps d'intimité chez l'autre et entre l'autre et moi-même? Comment capter une sensation qui symbolise l'identité plurielle et fugace de l'autre et l'échange avec moi, qui rend compte de ce réel?

1.3 LE REMONTAGE COMME MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION : UNE NOUVELLE « LISIBILITÉ »⁴⁰ DE L'INTIME PRÉSERVÉE

« Il faudrait, devant chaque image, se demander comment elle (nous) regarde, comment elle (nous) pense et comment elle (nous) touche en même temps » (Didi-Huberman, 2010, p.71)

1.3.1 Cardio.myopathie hypertrophique : expérience du montage comme réécriture

La fin de ma première année de maîtrise est marquée par une œuvre expérimentale sur l'hétérotopie, concept de Michel Foucault. Je m'étais intéressée au troisième principe de ce terme, c'est-à-dire : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs

³⁹ HEARTNEY, E., op. cit., 2008, p.158.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN G., op. cit., 2010, p.109.

espaces (...) qui sont en eux-mêmes incompatibles »⁴¹. Mon travail de mise en scène onirique allait alors se marier avec mon envie de raconter une histoire de vie.

Je me suis tournée vers une installation à trois écrans afin d'associer des images qui forment un récit. À partir du témoignage de l'artiste Alice Houde Lavoie⁴², je réécrivais un souvenir marquant bouleversant et touchant à travers deux tableaux filmiques. Un premier basé sur la mise en scène du récit et un deuxième basé sur les sensations retranscrites à travers un langage corporel.



Figure 5 : *Cardio.myopathie hypertrophique* (images), installation vidéo de 08 min. 47, hiver 2013, UQAC

Mais comment faire vivre, dans un même espace, trois temporalités, trois sensations, trois genres, trois cadres différents? Comment faire cohabiter trois espaces autonomes? Le travail de montage fut essentiel, puisque c'est à ce moment-là que le récit reprenait forme. À travers l'installation, les voix se parlaient, se coupaient, se répondaient. Avec

⁴¹ FOUCAULT, Michel, « Dits et écrits 1884, Des espaces autres » (Conférence d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp.46-49.

⁴² Artiste multidisciplinaire, Alice Houde Lavoie obtient sa maîtrise en art de l'UQAC en 2010. Dans une approche poétique et romantique, sa recherche-crédation consistait à représenter des mises en scènes photographiques narratives évoquant différents aspects de la condition humaine à travers les thématiques de l'amour, de la sexualité, de la toxicomanie, de la prostitution et de la mort. Elle se consacre aujourd'hui à l'enseignement de la peinture. Sources : <http://centresagamie.blogspot.ca/2009/11/alice-houde-lavoie.html>; <http://lelobe.com/portfolio/alicehoudelavoie/>

Cardio.myopathie hypertrophique, je proposais des images mises en écart les unes aux autres, en maintenant le fragment entre celles-ci.

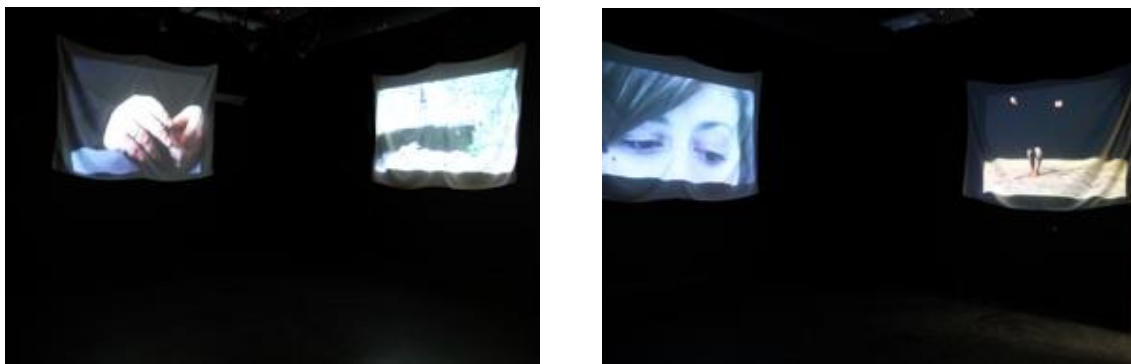


Figure 6 : *Cardio.myopathie hypertrophique* (installation), installation vidéo de 08 min. 47, hiver 2013, UQAC

1.3.2 Le montage rend lisible par le fragment visible

Par le montage, l'artiste peut réinterpréter et réécrire un récit, des histoires individuelles. Le découpage devient alors une nécessité esthétique⁴³. Georges Didi-Huberman, anthropologue de l'image, parle du « remontage des temps »⁴⁴. Cet acte s'établit en deux temps. Tout d'abord, « monter : prendre le temps de refendre les temps, de les ouvrir. De les réapprendre, de les reconnaître »⁴⁵. C'est-à-dire, le moment du visionnement des rushes, des coupes, du choix des scènes. Pour parvenir au « temps remonté, le temps refendu, mis en pièces, rendu visible dans l'intervalle et la contiguïté de ses fragments qu'une simple succession –lorsqu'une image remplace sa précédente et la fait

⁴³ NINEY, F., op. cit., 2002, p.38.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN G., op. cit., 2010, p.140.

⁴⁵ Ibid., p.143.

disparaître— nous eût fait oublier»⁴⁶. Le moment, donc, où ces fragments sont assemblés et rendus visibles pour effectuer un acte de lisibilité en reproduisant « des images et des paroles elles-mêmes produites selon un point de vue »⁴⁷. Réécrire l'histoire, et non la refaire⁴⁸.

Anne Cauquelin, philosophe, essayiste et plasticienne française, affirme qu' « il faudrait nous en remettre à quelque pensée du vide – ou de l'écart – qui creuse un espace tel qu'il nous serait loisible d'y loger le fragment »⁴⁹. Ce qui signifie que le fragment existe en tant qu'écart, il réalise de la distance, du vide. L'auteur poursuit ensuite son propos: « Préparant ainsi une rupture avec la logique du continu et ouvrant pour l'œuvre un lieu possible »⁵⁰. Le fragment, en instaurant la déliaison (par l'éclatement, l'absence, le vide), ouvre donc une possibilité de liens (par le dialogue, le mouvement). Le remontage fabrique l'écart qui devient fragment et cette stratégie de composition instaure un jeu de déconstruction et de reconstruction.

Le montage est donc l'écriture du récit, il est une réflexion : « Un récit c'est un montage, la traduction d'un temps dans un autre »⁵¹. Il est l'acte de choisir, d'afficher sa grammaire artistique, de donner une position grâce à la formation d'écarts entre les

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., p.140.

⁴⁸ Ibid., p.271.

⁴⁹ CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, coll. « Res L'invention philosophique », 1986, p.45.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, G., op. cit., 2010, p.250.

éléments. Par conséquent, la réalité racontée est élaborée grâce au temps reconstruit du montage⁵². Mais comment permettre au spectateur d'entrer dans cette écriture?

1.3.3 Le montage de l'intime comme un dispositif polyphonique

Le dispositif va alors prolonger la dynamique du montage en tentant d'intégrer le regardeur dans l'histoire. Selon Giorgio Agamben, philosophe italien, le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours (...) [Il est] le réseau qu'on établit entre ces éléments (...) C'est aussi des stratégies de rapports de force »⁵³ qui doivent toujours impliquer un processus de subjectivation⁵⁴.

Comment donc englober le spectateur dans le dispositif? Comment construire un espace dramaturgique où l'installation « documente une interrelation ternaire filmeur/filmé/spectateur incluant la position du filmeur dans le film et le spectateur dans son dispositif »⁵⁵? Tenter de produire un phénomène de la « re-présentation »⁵⁶ à trois niveaux, celui de la préfiguration (le sens), de la configuration (tournage) et de la refiguration (montage)⁵⁷ où l'histoire s'écrit encore dans le dispositif, où se conjugue « dans le présent de la vision, le passé composé des prises de vues et le futur antérieur de

⁵² Ibid., p.40.

⁵³ AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque, 569 Rivages poche/petite bibliothèque ; 569 », 2007, pp 8-9 et 10.

⁵⁴ Ibid., p.27.

⁵⁵ NINEY, F., op. cit., 2002, p.319.

⁵⁶ Ibid., p.149.

⁵⁷ Ibid., pp.152-153.

son rapport au spectateur »⁵⁸. Niney parle de « la pensée montage, qui doit continuer à parler au présent et être reprise par le spectateur, et non pas se figer dans le passé de la commémoration »⁵⁹.

En fait, l'esthétique de l'installation⁶⁰ va permettre de montrer l'écart établi lors du remontage qui, paradoxalement, va provoquer une sorte de liaison temporelle entre le récit du sujet, le montage et le regardeur. En effet, ce dernier accède à une liberté de concevoir des liens, et ainsi à diverses possibilités de narrations face aux images. Il pénètre dans les multiples strates du temps, tel qu'il est véritablement « vécu dans nos vies, dans nos rêves »⁶¹. Le traitement du son devient alors essentiel au montage de l'œuvre, car c'est durant l'écoute que le spectateur active « les empreintes acquises des expériences passées »⁶². Il se souvient, ce qui peut le ramener à une certaine réalité, mais aussi le faire glisser vers la rêverie⁶³. Chaque écoute est donc une redécouverte car le son travaille le corps et l'esprit avec le sens, par la mémoire de la sensation⁶⁴. L'écoute devient, par conséquent, le stimulateur qui sollicite constamment le souvenir et l'imaginaire⁶⁵. Ma recherche-crédation consiste donc à pouvoir refendre l'unité du témoignage qui sera

⁵⁸ Ibid., p.292.

⁵⁹ Ibid., p.105.

⁶⁰ L'installation se rapporte à un ensemble d'œuvres réunies sous l'égide d'une idée ou d'un aspect commun. Elle fait appel au regard, à l'ouïe... Elle est devenue le recours presque systématique pour présenter un ensemble d'objets hétéroclites. Ainsi, le spectateur est convié à déambuler au milieu des éléments dont l'ensemble constitue l'installation à proprement parlé.

Source : DUROZOI, Gérard (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, Éditions revue et augmentée, 2002, pp.334-335.

⁶¹ RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2003, p.10.

⁶² DESHAYS, D., op. cit., 2010, p.27.

⁶³ Ibid., p.28.

⁶⁴ Ibid., p. 160.

⁶⁵ Ibid., p. 27.

reformée par le montage⁶⁶ pour lui donner au tout un nouveau langage. C'est-à-dire avoir une prise de position : « pratiquer une brèche, ouvrir un espace dans l'histoire pour de nouvelles possibilités ou lisibilités »⁶⁷.

Plus que sur l'exposition de moments vécus, je veux mettre en place une sorte d'expérience sensible en rendant visible, grâce aux images et aux sons, ce moment inexplicable de la sensation où nous sommes nous-mêmes. Cela implique de réécrire une « polyphonie d'une même histoire » : « Des voix (anonymes) détachées des images (...) racontent des histoires qui se croisent ou plutôt des fragments d'une histoire »⁶⁸, aussi bien par l'image que par le son. La parole du sujet devient musicalité, rythme, le temps même de l'action. Finalement, je tente de remonter un espace-temps de l'intime. Comment alors reconstruire cette intime en incluant le regardeur dans une expérience sensible? Comment relier des récits qui vivent et ont besoin des uns et des autres pour faire sens, et structurer une œuvre qui retrace une expérience sensitive? Comment « représenter des lieux d'une mémoire intime, élaborer des cartographies en forme d'états mentaux, reprendre le tissu du temps »⁶⁹?

Après avoir posé des données théoriques sur les thèmes qui m'intéressent, je vais répondre à ma problématique en l'approfondissant à partir d'une étude esthétique qui s'appuie sur les artistes Gregory Crewdson, Floria Sigismondi et Eija-Liisa Ahtila.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, G., op. cit., 2010, p.132.

⁶⁷ Ibid., p.133.

⁶⁸ NINEY, F., op. cit., 2002, p.110.

⁶⁹ Ibid., p.102.

CHAPITRE 2
L'IMAGE INTIME COMME NARRATION SUBJECTIVE

2. L'IMAGE INTIME COMME NARRATION SUBJECTIVE

2.1 L'ILLUSION D'UNE VÉRITÉ : LA SUBJECTIVITÉ COMME RÉALITÉ

2.1.1 Gregory Crewdson : l'image mentale comme réalité intime transformée

Figure contemporaine majeure de la mise en scène photographique et de la photographie narrative⁷⁰, Gregory Crewdson fabrique des mises en scène où l'imaginaire intervient dans le quotidien. Exploitant le thème spielbergien de vies ordinaires chamboulées par des forces extraordinaires, il puise dans différents genres pour tisser des fictions troublantes situées dans un décor suburbain contemporain⁷¹. Ce qu'il peint comme la vie réelle semble transformé par des événements spectaculaires et la photographie donne une sensation d'arrêt du temps, établissant une « fausse réalité », une « fictionnalisation de la réalité »⁷². On se demande alors si les personnages ont un comportement étrange, ils semblent drogués ou pétrifiés, ou si d'étranges phénomènes se produisent⁷³. Grâce à son travail de mise en scène, Gregory Crewdson construit des situations narratives qui semblent irréelles, mais qui comportent la force de persuasion et la précision de photographies documentaires⁷⁴. Ce qui octroie à ses œuvres un aspect d'image mentale.

⁷⁰ THOMAS, Cyril, « La part mystérieuse de Gregory Crewdson : dévoilement et construction de l'image photographique », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n° 73, septembre 2006, p. 10-13.

⁷¹ HEARTNEY, E., op. cit., 2008, p.122.

⁷² Ibid., p.107.

⁷³ Ibid., p.122.

⁷⁴ Ibid., p.125.



Figure 7 : Gregory Crewdson, *Untitled (Ophelia)*, de la série « Twilight », photographie numérique, 2001
 Source : <http://ca.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/13/gregory-crewdson-laid-bare-in-new-film/>

2.1.2 L'expérience d'une sensation par le travail de mise en scène comme symbolisation

Dans son œuvre *Untitled (Sunday Roast)*, (2005), Crewdson met en scène deux personnages, une femme et un jeune homme assis autour de la table à manger. La photographie, très symétrique, présente une situation banale, un « sunday roast », comme l'indique le titre, repas anglais et écossais traditionnel. La pièce est spacieuse, bourgeoise, l'action semble se passer dans une simple maison de banlieue américaine. Pourtant, le repas du dimanche semble perturbé.



Figure 8 : Gregory Crewdson, *Untitled (Sunday Roast)*, photographie numérique, 2005.
Source : <http://www.photoforager.com/archives/gregory-crewdson>

2.1.2.1 La mise en scène de la sensation par l'éclairage

La pièce, qui est censée représenter un lieu chaleureux, agréable, convivial, donne un sentiment de frayeur, d'angoisse et d'étrangeté de par le traitement de la lumière. Les couleurs sont très froides, sauf au dernier plan, où l'éclairage intense suscite à la fois questionnements, mystère et contemplation. Le contraste des couleurs flash, vert, jaune et rouge, insère aussi de la fiction, de la rêverie. On se demande s'il s'agit de rêve, de fantasme ou d'apparition⁷⁵ : est-ce la réalité? Peut-être qu'à travers une image symbolique, Crewdson tente de représenter un affect, une sensation? En effet, l'éclairage est centré sur

⁷⁵ HEARTNEY, E., op. cit., 2008, p.125.

les personnages, comme pour les sublimer. Grâce à lui, l'accent est mis sur la corporéité, ce qui permet à l'image d'avoir une certaine plasticité : « It (la lumière) creates atmosphere, and you see light better. In the end, in the final pictures, it's just barely in the air. It creates a little texture »⁷⁶ (Gregory Crewdson, 2012).

2.1.2.2 La mise en scène de la sensation par le corps

L'importance est donc donnée aux personnages qui constituent le centre de la photographie. En effet, si on regarde plus attentivement leur visage et leur position, on observe une certaine profondeur, une expressivité. Les personnages ne se regardent pas, ils sont éloignés, figés, peut-être dans leurs pensées. Leurs regards sont vides, lointains; l'ambiance est glaciale. On se demande si on fait partie de l'espace intime d'un des personnages, si nous sommes dans sa tête, ou si nous sommes en position de voyeurisme. Si l'endroit est familier, la situation, elle, est étrange et dérangement. L'image semble liée à un état du corps, comme si l'ambiance de la photographie enfermait la sensation d'un personnage que nous voyons, l'accent est mis sur le moment.

Le spectateur tente de comprendre l'histoire de ces personnages. Il entre dans un quotidien chamboulé, qui ne lui appartient pas, il en devient le témoin.

⁷⁶ DONNELLY, Elisabeth, «An Interview with Gregory Crewdson», *Magic Hour*, 27 septembre 2012

2.1.3 Un traitement cinématographique?

On perçoit alors un traitement très cinématographique de la photographie, l'image est certes fixe, mais la narration est omniprésente. Crewdson affirme d'ailleurs : « I was always interested in using aspects of film production towards a single image (...) and blurring the lines between the two »⁷⁷ (Gregory Crewdson, 2014).



Figure 9 : Gregory Crewdson at work, Setup pour la photographie *Untitled (Ophelia)*, de la série « Twilight », photographie numérique, 2001. Source : <http://www.imagesource.com/blog/ben-shapiro-gregory-crewdson/>

En donnant une plasticité à l'image, Crewdson lui octroie un aspect de réalité onirique que j'avais tenté de traiter dans *Indélicatesse*. Je définis l'image dans mon travail comme « image mentale », c'est-à-dire une mise en scène subjective représentant une sensation, un

⁷⁷ ERWIN BABEJ, Marc «Mystery in Everyday Life. Gregory Crewdson's immaculately-staged images of everyday America are peculiar and haunting », *American Photo*, 13 mars 2014.

état d'âme. À travers ses mises en scène imaginaires, Crewdson, exploite une profonde expressivité pour dessiner des paysages mentaux, « creating a mental image »⁷⁸ (Gregory Crewdson, 1997). Ainsi, l'image devient la représentation d'une sensation fixée grâce à une fonctionnalisation, une symbolisation du moment vécu par la mise en scène.

2.2 NARRATIONS ET IMAGES MENTALES : RACONTER UNE INTIMITÉ ENTRE FAITS ET INTERPRÉTATIONS

2.2.1 Floria Sigismondi : représenter une expérience de sensations

À la fois photographe, réalisatrice et plasticienne, Floria Sigismondi évoque, dans ses œuvres, une certaine intimité à travers des images narratives. S'intéressant à l'idée de la beauté dans un monde surréaliste noir, elle travaille plus spécialement sur son imaginaire incitant aussi l'imagination du spectateur. Associée à une poésie macabre⁷⁹, son travail de la scénographie et de la lumière lui permet d'élaborer une intimité profonde immergée dans une ambiance kitsch et sombre. Cette sensibilité, Sigismondi a également pu l'exprimer en musique. En effet, elle a réalisé un grand nombre de clips musicaux, notamment pour des artistes tels que David Bowie, Marilyn Manson ou encore The Cure. La musique, et plus généralement le son, sont alors des éléments essentiels à sa démarche artistique. Élément sensible et narratif, le son, tout comme l'image, lui permet de représenter la sensation. Dans son travail en général, elle développe une ambiance à la fois étrange, inquiétante, onirique et fascinante dans une esthétique à la fois troublante et touchante.

⁷⁸ MORROW, Bradford, «Gregory Crewdson», *BOMB*, n°61, automne 1997.

⁷⁹ Tirée de la biographie dans le site officiel de l'artiste. Source : <http://www.floriasigismondi.com/main.html>

2.2.2 Rendre compte de l'intime

Dans son court-métrage *Postmortem Bliss* (2006), Floria Sigismondi écrit l'autobiographie fictionnelle d'un adolescent tombé dans la drogue. Adaptation du livre de Lillian Berlin, elle mélange images métaphoriques, plans proches du corps et photographies, pour reconstituer un moment de vie sombre, étrange et touchant.

Est-ce une fiction? Un documentaire? Un témoignage? Ce sont les questions qui ressortent face à la forme de ce court-métrage. En effet, beaucoup d'images font partie d'un aspect de rêverie de la part du personnage :

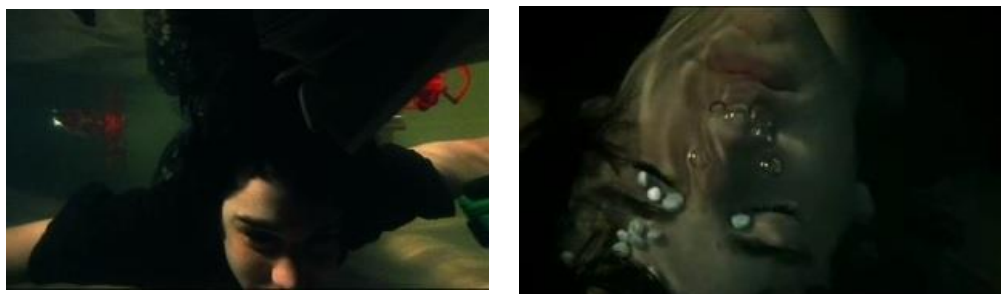


Figure 10 : Floria Sigismondi, *Postmortem Bliss* (extrait 1), court-métrage de 11 min, 2006
Source : <http://www.floriasigismondi.com/main.html>

Mais d'autres semblent tirées d'un documentaire, ou d'un témoignage :



Figure 11 : Floria Sigismondi, *Postmortem Bliss* (extrait 2), court-métrage de 11 min, 2006
Source : <http://www.floriasigismondi.com/main.html>

Puis ce sont des photographies qui défilent, le personnage nous regarde, ce qui lui donne une conscience caméra livrant l'impression d'une confession, d'une authenticité, alors que le cadre semble onirique, irréel et étrange.

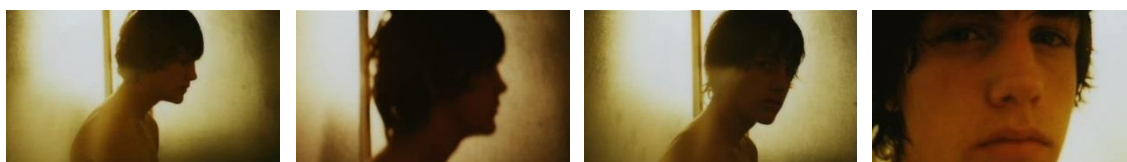


Figure 12 : Floria Sigismondi, *Postmortem Bliss* (extrait 3), court-métrage de 11 min, 2006
Source : <http://www.floriasigismondi.com/main.html>

Floria Sigismondi expose, dans une force émotive, une vision fragmentaire du quotidien de l'adolescent. Immergé dans l'intimité du protagoniste, le spectateur semble voir la vie du personnage de l'intérieur. On tombe dans un cercle de réflexion contradictoire qui ne cesse de tourner entre authenticité/réalité, fiction/imagination, entre le tout et le détail. Cette image, ambivalente, indécise, devient la façon d'écrire pour reformer et montrer poétiquement une réalité en train de se construire (dans la tête du personnage/à travers ses yeux). À travers cet esthétisme instable et fragmentaire, Sigismondi parvient à nous faire embarquer dans l'intimité du personnage.

L'artiste développe une dualité temporelle entre la subjectivité du personnage principal et le temps cinématographique de l'œuvre. Cette dualité apparaît, certes à travers l'image, mais surtout à travers le son. Sigismondi conjugue alors deux temps, celui de la parole, du dialogue et celui du récit narré de l'adolescent, à la première personne. On passe de l'extériorité à l'intériorité du personnage dans un présent discontinu. Le son représente le lieu de l'intime et permet de fabriquer des liens entre diverses sensations. Le récit à la

première personne instaure un effet d'authenticité, on se trouve dans la tête du personnage. On passe de voix en écho, comme écrasées, confinées dans une boîte, au son lointain du téléphone, comme un retour dans le monde « réel ». Il y a aussi la musique, indispensable, qui s'inscrit dans le temps subjectif de l'adolescent, comme une chimère. Le son est traité comme un « agent de sensation »⁸⁰, et l'intériorité du personnage devient réelle, parce que les objets des sources sonores n'apparaissent jamais, ou presque, à l'écran. Les frontières entre rêve et réalité sont alors brouillées : « I do try to escape the reality of the world through my artwork »⁸¹ (Floria Sigismondi).

2.2.3 L'expérience de la vie intime à l'écran

Trois aspects, que j'affectionne tout particulièrement, de cette démarche esthétique, sont exposés dans ma propre production. Tout d'abord le travail du cadre de l'image filmique grâce auquel je rencontre et enregistre un temps d'intimité chez le sujet. Ce traitement ne repose pas sur l'impulsion, mais sur la façon de montrer le moment capté. Je privilégie des instants empreints d'authenticité et de sensibilité, et cela se traduit par des plans proches du corps, qui se concentrent sur des lieux d'expressivité. Par exemple, Sigismondi utilise des gros plans axés sur le visage ou des parties de celui-ci. Dans *Ne le dis à personne*, je demandais aux personnes de filmer leurs visages, leurs mains... une partie qui soit révélatrice de leur sensation. Le choix du cadre me permet donc de capter

⁸⁰ DESHAYS, D., op. cit., 2010, p.123.

⁸¹ DE BARROS, Adriana, « An interview with Floria Sigismondi », *Scene 360*, interview non daté.

une sensation qui va symboliser l'identité du moment de l'autre mais aussi l'échange avec moi.

Ensuite, la question du point de vue de l'image qui, comme dans le documentaire, se veut sincère, mais va fixer seulement un fragment de la sensation. La caméra tente de suivre les mouvements de ce moment et c'est à travers cette subjectivité que se rencontre un temps d'intimité entre l'autre et moi-même et que s'écrit une lisibilité de l'intime. Ce sont les fragments de sensation qui vont révéler un sujet tout entier.

Et enfin, le traitement sonore, qui fait partie de l'image filmique et qui renforce cette volonté d'être sincère. L'accent est mis sur les voix, Sigismondi en les altérant, moi en modifiant la chronologie du discours. Ainsi, le son représente et exprime l'espace-temps de l'intime.

2.3 DE LA VIDÉO AU DISPOSITIF INSTALLATIF : UNE MISE EN SCÈNE DE L'INTIME

2.3.1 Eija-Liisa Ahtila : narrativité et polymorphie

Eija-Liisa Ahtila est une artiste suédoise qui ne s'inscrit ni dans le cinéma, ni dans la vidéo⁸². Le terme « filmique » et plus précisément « art filmique numérique » pourrait désigner sa démarche artistique⁸³. Ahtila se concentre sur l'histoire et sur « comment » l'écrire, comment la raconter. L'installation vidéo devient une technique au centre de sa

⁸² RUSH, M., op. cit., 2003, p.188.

⁸³ Ibid.

démarche, et le dispositif l'enjeu de la compréhension où se retrouve une certaine subjectivité, une narration imagée et fragmentée. Elle montre des personnes sur le point de tomber, ou ayant déjà basculé, dans la maladie mentale, et met sur le même plan événements réels et événements imaginaires⁸⁴. La narration vacille alors entre réalité objective et subjective. Elle filme le quotidien, l'ordinaire, elle fabrique du faux avec du vrai, et l'inverse pour former des « apartés poétiques »⁸⁵. Elle mélange des styles et des effets propres à des genres conventionnels (comme le court-métrage, le documentaire, le film publicitaire, le clip vidéo ou la fiction hollywoodienne), pour « créer de nouveaux univers qui défient toute catégorisation »⁸⁶. Eija-Liisa Ahtila se questionne donc sur la représentation de moments de vie dans un point de vue propre au sujet. Le malheur des femmes se retrouvant dans des situations difficiles est un thème récurrent dans nombre de ses œuvres⁸⁷. Elle affiche une écriture où la sensibilité du personnage s'inscrit dans une narrativité visuelle.

2.3.2 Le dispositif comme langage subjectif de l'intime

C'est le cas dans *The House* (2002), une installation vidéo à trois écrans où la vie banale d'une femme est chamboulée par des événements extraordinaires. Éléments de son imagination ou événements réels? Ahtila nous balade entre ces deux possibilités.

⁸⁴ HEARTNEY, E., op. cit., 2008, p.137.

⁸⁵ RUSH, M., op. cit., 2003, p.190.

⁸⁶ Ulrike Matzen in *Eija-Liisa Ahtila, Consolation Service*, 2000, « The Fragile Nature of Normality », cité dans RUSH, M., op. cit., 2003, p.190.

⁸⁷ RUSH, M., op. cit., 2003, p.190.



Figure 13 : Eija-Liisa Ahtila, *The House* (installation), installation vidéo de 14 min, 2002

Photo : Marja-Leena Hukkanen

Source : <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

Cette œuvre, en deux parties, dresse un moment de vie d'une femme dans sa maison, puis dresse le portrait de plusieurs femmes à travers des témoignages.



Figure 14 : Eija-Liisa Ahtila, *The House* (extrait 1), 2002, installation vidéo de 14 min, 2002

Source : <http://www.lacan.com/perfume/athila2.html>

En présentant cette histoire dans une installation à trois écrans, Ahtila réécrit, remonte la réalité du personnage. Elle conçoit des espaces poétiques, imaginaires et réels qui cohabitent et existent ensemble par un principe de lien. Les images vivent les unes avec les autres, grâce à une logique d'association d'idées ou d'affects, et selon les connexions que le

spectateur peut faire. L'importance est donc donnée à la temporalité, à la durée intérieure. Le temps est subjectif pour chacun des écrans. Sans regard clinique ou tragique, elle traite ainsi des blessures psychologiques⁸⁸. La narration, ou plutôt les narrations sont ouvertes et ambiguës et permettent de multiples interprétations. Ahtila affirme d'ailleurs : «In my installation works and films, I am approaching narratives by questioning the traditional rules of storytelling and ways of expressing with the means of the moving image»⁸⁹ (Eija-Liisa Ahtila, 2012). Le regardeur se demande alors si les situations symbolisent des forces extérieures qui s'acharnent sur des personnages, ou s'il s'agit de l'expression de l'angoisse intérieure du personnage⁹⁰. Le traitement du son est essentiel au développement de cet aspect, car il représente le temps subjectif. Le tic-tac d'une pendule, le son du réfrigérateur... «I'm confused» s'exclame le personnage. Est-ce qu'elle se parle à elle-même ou à la caméra? Le personnage ne distingue pas les bruits extérieurs des bruits intérieurs, on ressent son anxiété : «I meet people. One at time they step inside me and live inside»⁹¹. Puis elle plonge la pièce dans le noir, comme si elle se repliait sur elle-même, mais les bruits, eux, sont de plus en plus nombreux et de plus en plus forts.

⁸⁸ RUSH, M., op. cit., 2003, p.137.

⁸⁹ KNUDSEN, Stephen, «Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila», *Art Pulse*, février 2012.

⁹⁰ RUSH, M., op. cit., 2003, p.137.

⁹¹ PHILBRICK, Jane, «Subcutaneous Melodrama : The Work of Eija-Liisa Ahtila», *A Journal of Performance and Art*, Vol. 25 (2), 2003, pp 32-47.



Figure 15 : Eija-Liisa Ahtila, *The House* (extrait 2), installation vidéo de 14 min, 2002

Source (photographie de gauche) : <http://www.lacan.com/perfume/athila2.html>

Par Marja-Leena Hukkanen

Source (photographie de droite) : <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

Il en résulte une écriture fragmentée par le montage et une exposition de celle-ci qui fait entrer le spectateur dans la logique insensée des personnages, et en devient ainsi plausible⁹². L'esthétique de l'installation permet de montrer la sensation vécue et le désordre de la confession, et de mettre en place une possibilité d'interprétation pour le regardeur.

2.3.3 *Pour oublier je dors* : création d'espaces-temps rêvés narratifs

Les souvenirs, certains m'appartenant et d'autres que je m'approprie, développent mon imaginaire et me permettent de concevoir des ambiances qui établissent des sensations dans une représentation imagée, aussi bien visuelle que sonore. *Pour oublier je dors* est ma première installation vidéo. Réalisé à l'automne 2013, ce projet est certainement celui qui répond le mieux à ma recherche actuelle : la construction d'images mentales à partir de

⁹² RUSH, M., op. cit., 2003, p.137.

sensations; l'expérience d'une authenticité dans un temps présent discontinu et des images vivant dans le dispositif, se répondant, réécrivant une réalité.

Tirées de souvenirs, rêveries et fantasmes, j'ai construit trois mises en scène qui vivent par le dispositif : une religieuse frappant une autre religieuse, une jeune femme mangeant un yaourt dans un ascenseur et un homme se démaquillant dans une loge.

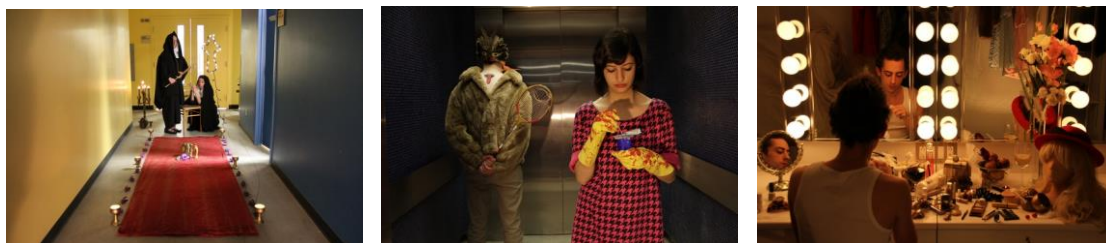


Figure 16 : *Pour oublier je dors* (images), installation vidéo de 02 min. 59, hiver 2013, UQAC.

J'ai composé un espace rassemblant trois temps, où le rêve devient concret, l'action devient réalité, la narration devient action. À partir de cette « théâtralisation » de moments vécus ou rêvés, l'image démontre une réalité subjective par des objets détournés et des situations étranges. Des chiffres, synonymes d'ordre, de logique et de cohérence, défilant sur chaque écran avant que les images n'apparaissent, accentuent cette ambiance étrange et multiplient nos perceptions du temps. On ne connaît ni l'avant, ni l'après des actions, le spectateur entrevoit seulement un mouvement. Les images sont fixées dans la durée et la narration se transforme selon la perception du regardeur. Installées dans un dispositif en triptyque, ces situations étranges, sont reliées par une trame sonore, chacune spécifique à un tableau, mais qui se répondent et dialoguent : « Pour oublier je dors », « Je ne sais pas si c'est un rêve ou la réalité », « Je vais dormir encore un peu ». Ainsi, l'association d'images

mentales, de différents corps en mouvement; la décontextualisation de la trame sonore et l'exposition dans une pièce close permettent un remontage de l'intime et une immersion dans celle-ci. En partant du souvenir, je composais donc une possibilité de multiples narrations spatiales qui déconstruisent « la ligne ténue qui sépare imagination, hallucination et réalité »⁹³.



Figure 17 : *Pour oublier je dors* (installation), installation vidéo de 02 min. 59, hiver 2013, UQAC.

Sans le savoir, mon esthétique se mettait en place : par le montage et le dispositif, établir des écarts réflexifs qui mettent en place un espace pour l'interprétation du spectateur.

⁹³ RUSH, M., op. cit., 2003, p.190.

CHAPITRE 3

EXPÉRIENCES + SENSATIONS + IMAGES = REMONTAGE DE L'INTIME

3. EXPÉRIENCES + SENSATIONS + IMAGES = REMONTAGE DE L'INTIME

3.1 UNE MÉTHODOLOGIE EXPÉRIENTIELLE ET INTERSUBJECTIVE POUR UNE VOLONTÉ DE RACONTER

3.1.1 Une écoute à trois temps

Le moteur de ma création repose sur les personnes et l'environnement qui m'entourent. Je suis à l'écoute des autres, mais aussi de mes propres ressentis, j'observe mon entourage et développe facilement un sentiment d'empathie. Un rêve, une musique, un lieu, une personne, une rencontre, un souvenir... l'événementiel m'oriente vers un sujet à traiter et vers une esthétique à exploiter. J'aborde une approche phénoménologique et intersubjective⁹⁴, pour nourrir ma production qui se base sur un moment, un vécu, un ressenti.

Mes projets débutent donc par une « captation à vif », c'est-à-dire que je me concentre sur le discours de quelqu'un afin de percevoir son intimité. Plus précisément, je me focalise sur des lieux d'expressivité, et la caméra devient en quelque sorte mon stylo. Elle détermine le cadre et le point de vue qui va symboliser le moment de l'identité de l'autre. Le contenu est simplement l'excuse, le prétexte de création, c'est le sujet qui fait partie intégrante de ma méthodologie.

⁹⁴ L'intersubjectivité est « la communication entre les consciences individuelles, impliquant échanges et réciprocité » (COLLECTIF, *Le Petit Larousse grand format*, Larousse, 2000, p. 555). Elle revient à signifier que l'expérience humaine n'est pas celle d'un être isolé, coupé du monde et des autres, mais celle d'un être en rapport avec d'autres. (Simone Manon. Source : <http://www.philolog.fr/intersubjectivite/>).

À partir de ces captations, je procède à un visionnement des images, puis je note toute la conversation, j'élabore un verbatim et choisis les parties du récit qui m'intéressent. C'est avec ces éléments sélectionnés que je reconstruis une narration. Je produis un écart entre les images, un vide dans la compréhension. Je défais et réécrit l'histoire, je la démonte pour la remonter. J'assemble ensuite mes images, en vue du texte, et non l'inverse. Celles-ci répondent ainsi aux propos et suscitent une attente.

Pour accéder enfin à l'étape de la « re-présentation »⁹⁵. Dans des mises en scène oniriques et colorées, je réinterprète des éléments du récit, je symbolise un moment, une sensation. Donc à travers ce que je ressens, ce qui me semble important dans l'histoire, je compose des mises en scène. Puis, je prolonge le remontage jusque dans le dispositif où, paradoxalement, les images, assemblées, possèdent une autonomie, rendant visible l'écart du montage. Les images deviennent la thématique, la plasticité de l'œuvre et le moyen de transmettre l'émotion, d'interpeller la participation mentale du spectateur.

3.1.2 Une construction esthétique à trois mouvements

L'image filmique est un outil qui ne m'a jamais quittée, et mes expérimentations sur la mise en relation d'images réelles et fictives, me permettent aujourd'hui d'afficher une esthétique du témoignage qui dévoile une volonté d'authenticité. Pour ce faire, j'aborde un regard très expérientiel et intersubjectif, où mon observation et mon écoute des autres

⁹⁵ NINEY, F., op. cit., 2002, p.149.

démontrent ma préoccupation pour l'individu. Je recherche le moment de l'intime dans toute sa vivacité. Plus que raconter une histoire, je veux dessiner des empreintes du vécu.

Cependant, le vécu, le souvenir, est toujours teinté de subjectivité et de réinterprétations. De ce fait, je réalise mes œuvres grâce à une dualité entre rêve et réalité. Je mélange les genres du court-métrage fictif et du documentaire, auxquels j'ajoute des mises en scène, des images mentales. Le travail de l'image devient alors mon langage artistique, mais je me questionne aussi sur son exposition et la place du spectateur face à elle. C'est donc pour intégrer le regardeur dans l'œuvre, que j'ai décidé d'utiliser le médium de l'installation, plutôt que d'exploiter uniquement le cinéma. Grâce à cette esthétique, je peux donner une autonomie à mes images et ainsi mettre l'accent sur un moment, un état. J'expose des ressentis, des sensations, dans lesquels le spectateur peut circuler et construire une narration, et j'aiguise un regard, une inscription interdisciplinaire. En effet, il n'y a pas une présence de plusieurs médiums, mais une association, une mise en relation de ceux-ci, nécessaire à la viabilité de l'œuvre. Je mets en faiblesse un élément pour qu'il se complète à un autre et donne une possibilité d'ouverture pour le spectateur. Grâce à l'installation, je peux remonter un espace-temps et intégrer le regardeur dans une réalité qui ne cesse de se transformer par les liens dialogiques qu'il produit.

3.2 L'IMAGE COMME MATIÈRE IMPRÉGNÉE DE SENSATIONS

3.2.1 *Instincts* : sensations captées

Dans ma première expérimentation, concernant cette recherche, je me questionnais sur l'accès à l'intimité. Travaillant à partir de témoignages, je voulais me concentrer sur l'idée de sensation, de mutation des sentiments. Plus précisément, c'est l'idée d'instinct qui m'intéressait, réussir à capter ce mouvement où nous sommes nous-mêmes, le moment où l'identité se donne dans toute sa vivacité.

J'ai donc demandé à neuf personnes de raconter brièvement un événement dont ils sont fiers, suivi d'un événement dont ils ont honte. Je remontais ensuite chaque plan l'un à côté de l'autre pour former une unité, un portrait.



Figure 18 : *Instincts*, projection vidéo de 04 min. 03, automne 2013, UQAC

Filmés seuls face à la caméra, en gros plan, devant un fond blanc, les sujets se sont livrés en chuchotant. Je ne cherchais pas l'histoire, le pourquoi, mais l'état émotif. Je voulais concevoir un endroit propice à la confiance, dans une volonté d'authenticité. Une des participantes, d'abord réticente à cette expérience, s'est sentie agréablement surprise et assez à l'aise pour oublier la présence de la caméra. Une autre a ajouté que le chuchotement donnait un aspect apaisant et intime. Le lieu et le contexte sont donc primordiaux à la construction d'un espace de confiance qui va permettre l'accès à l'intime. Mais ce sont la remémoration et la confession qui permettent une certaine réactualisation de la sensation. De ce fait, le visage projeté devient le cadre, l'espace où se rencontre un temps d'intimité entre l'autre et le médium, et où se symbolise l'identité de l'autre.

3.2.2 *Quelqu'un je savais qui allait partir : sensations remémorées*

Par la suite, j'ai voulu approfondir cette idée du dévoilement de l'intime par le souvenir. Pour ce faire, j'ai travaillé avec l'artiste Stéfanie (Requin) Tremblay⁹⁶, car sa démarche mêle vie réelle et vie fantasmée, ce qui consolidait l'idée de « mémoire sélective », de subjectivité du moment narré. Après plusieurs rencontres, nous avons fixé une date de tournage. Je ne connaissais pas l'histoire qu'elle allait me raconter, elle se composait en direct de la captation. Pour la première fois, j'écrivais et je lui posais des questions au présent du dévoilement. Il s'agissait d'une histoire d'amour, qui, peu à peu,

⁹⁶ Détentrice d'une maîtrise en art de l'UQAC depuis 2009, Stéfanie Tremblay aborde, dans son travail de recherche, des réflexions auto-dérisoires sur son quotidien, s'engageant à faire de sa vie personnelle une trame narrative teintée par la culture pop, soit l'Internet et le rock. Elle est l'auteure et l'illustratrice du roman graphique *Rincebook* publié en 2011 et du photo-roman *«Sels de bain»* en 2013.

Source : <http://www.punctum-qc.com/portfolio/stefanie-tremblay.html>

m'apparaissait comme une certaine névrose, une dérive, un déséquilibre dans sa vie. Je décidai alors d'exploiter ce pont entre réalité et désir pour façonner l'intime à travers les rêveries que nous pouvons injecter dans notre propre réalité.

Dans le cadre d'une exposition collective en galerie, montrant l'avancement de ma recherche, j'ai décidé de réaliser un premier remontage de ce témoignage, une première lisibilité de l'intime. En me questionnant sur la reconstruction symbolique et physique du souvenir dans une dynamique de réflexion de l'image, j'ai élaboré un dispositif où l'image projetée se reflétait dans un miroir brisé, encadré en rose. Elle se réfléchissait donc dans un espace fragmenté, en morceaux. Le spectateur devait entrer dans l'installation pour entendre le témoignage diffusé dans un casque audio. Cependant, même s'il s'introduisait physiquement dans cet espace intime, sa présence dans l'œuvre n'était qu'accessoire car elle n'avait aucune incidence sur la narration. Malgré un remontage en écarts, le spectateur n'avait pas la possibilité d'établir des liaisons.

3.2.3 Le récit interprété : sensations à plusieurs voix

À la suite de cette exposition, j'ai voulu expérimenter l'approche intersubjective de ma recherche. Pour ce faire, j'ai réécrit ce moment de vie sous forme de résumé à la troisième personne, pour l'envoyer à des amis afin qu'ils répondent à des questions⁹⁷. Toujours dans la dynamique de fabriquer des écarts, je souhaitais nuancer, questionner, réinterpréter cette histoire, par l'injection de différents vécus individuels.

⁹⁷ Voir Annexe A (p.77) pour les questions, et Annexes B à I (p.78 à 90) pour les réponses.

À partir de ces réponses, j'ai recomposé deux témoignages, qui interviennent comme une nouvelle lisibilité du récit. J'ai ensuite demandé à deux personnes, extérieures à l'histoire et non-acteurs, d'apprendre ou de s'inspirer de ces témoignages, pour m'en livrer un à leur tour.

Ainsi, grâce à une réinterprétation du récit, je tentais de faire ressortir sa véracité, non pas dans le sens de vérité, mais dans les sensations qui en résultent.

3.3 *SOUVENIR AUX PRÉSENTS* : REMONTAGE DE L'INTIME

3.3.1 Se souvenir dans l'expérience : l'image filmique

À travers ces trois témoignages, je rendais visible un lien sensible axé sur le vécu. Cette visibilité s'élaborait dès la captation, où le cadre et le point de vue étaient cruciaux. Contrairement à *Instincts*, les sujets étaient filmés dans un espace personnalisé, intime, mais mis en scène. La caméra à l'épaule, en jouant avec mon focus, le cadre n'est pas fixe et il n'y a aucun point où se raccrocher. Cette image qui bouge devient incertaine, décentrée, déséquilibrée, elle matérialise cette déraison, ce délire. Je filme les mains qui se frottent, la bouche qui hésite, les yeux qui en disent plus que les mots, la difficulté du dévoilement, les traces du souvenir qui s'inscrivent sur le corps. L'image et le son ne sont pas retravaillés, seulement coupés et assemblés sans artifice. La bande sonore garde l'empreinte de la réalité de la captation (on entend des voitures qui passent...) et de ce qui est en train de se passer sous nos yeux.

L'image filmique devient un fragment de sensation, d'intimité, révélant un sujet tout entier. Paradoxalement, l'ajout de ces témoignages produit une certaine distance, mais aussi des possibilités de liaisons avec le récit initial. On est face à des personnes là et ailleurs, qui se donnent et qui nous fuient, qui s'ouvrent et qui pourtant restent mystérieuses. Mais on ressent leur vivacité, leur rapport à la vie, cette intimité que je recherche.



Figure 19 : Extraits vidéo de l'œuvre Souvenir aux présents, installation vidéo-photographiques, automne 2014, Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)

Ces liens se tracent dès le montage, que je nomme « remontage associatif », c'est-à-dire que chaque propos de l'un était choisi en fonction des discours des autres. Par conséquent, les images dialoguent, se répondent ou résonnent entre elles. Le « film » n'a ni début, ni fin, le sujet balbutie, se répète... et le mouvement est discontinu. On juge la véracité de l'histoire grâce au sens de l'ensemble, au sens d'une image par rapport aux autres. Dans un écart réflexif, je fabrique, j'écris des liens.

3.3.2 Se souvenir dans la représentation : l'image photographique

Dans cette volonté de reconstruire l'intime et dans le but d'élaborer des narrations, j'ai ensuite procédé à une réécriture du souvenir en image, une forme de symbolisation d'un moment ou d'une sensation spécifique. De ce fait, j'ai composé des mises en scène photographiques, qui fixent la sensation dans un temps anachronique s'inscrivant dans une traversée concrète, avec des rythmes et des durées. Au total, neuf photographies forment trois triptyques, chacun représentant un aspect particulier de l'histoire : la sensation de vivre un rêve, le retour à la réalité, l'angoisse... et chaque image correspond à une sensation particulière. J'ai donc travaillé la plasticité de l'image en rapport au psychique du personnage.

Afin d'extérioriser la sensation voulue, j'ai privilégié trois éléments: l'éclairage, la mise en scène et le corps (les personnages). C'est en travaillant ces aspects que la photographie démontre une certaine réalité subjective et onirique. Je voulais exploiter ce pont entre réalité et désir, en jouant entre le pétillant et l'acidulé, l'angoissant et le déprimant. Pour ce faire, je scénarisais chaque mise en scène et je procédais à un casting

afin de trouver mes modèles. Pour certaines photographies, j'ai également exercé un rapport imitatif, une sorte de réemploi ou d'intertextualité. Par exemple, je me suis inspirée de la naïveté charismatique et la fraîcheur des jumelles dans *Les demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy, en l'associant à l'aspect dérangeant, étrange des jumelles de *The Shining* (1980), afin de reconstruire des sensations, des moments spécifiques de l'histoire.



Figure 20 : Exemple de rapport imitatif 1

Photographie 1 (à gauche) : Françoise Dorléac et Catherine Deneuve dans *Les demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, 1967

Source : http://www.allocine.fr/communaute/forum/voirmessage_gen_refmessage=20504576&nofil=717566.html

Photographie 2 (à droite) : The Grady Twins (Lisa et Louise Burns) dans *The Shining* de Stanley Kubrick, 1980

Source : <http://backgroundartists.tumblr.com/post/228462510>

Photographie 3 (au milieu) : Amélie Berthet, photographie extraite de l'oeuvre *Souvenir aux présents*, installation vidéo-photographiques, automne 2014, Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)

Aussi, certains moments narrés m'évoquaient des mises en scène déjà existantes dont je m'inspirais pour reproduire une ambiance spécifique. La mise en scène est au service de la sensation, comme ici chez Nan Goldin :



Figure 21 : Exemple de rapport imitatif 2

Photographie 1 (à gauche) : Nan Goldin. *Nan and Brian in Bed*, NYC, 1983

Source : <http://blog.madame.lefigaro.fr/stehli/2013/02/le-monde-dantoine-dagata.html>

Photographie 2 (à droite) : Amélie Berthet, photographie extraite de l'œuvre *Souvenir aux présents*, installation vidéo-photographiques, automne 2014, Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)

Ou encore ici à travers une photographie « type » de couple datant des années 1800, 1900 :



Figure 22 : Exemple de rapport imitatif 3

Photographie 1 (à gauche) : Couple inconnu n° 1, Berlin, Allemagne, fin 1800-début 1900

Source : <http://www.museumoffamilyhistory.com/pfh.berlin-couple-unk-01.htm>

Photographie 2 (à droite) : Amélie Berthet, photographie extraite de l'œuvre *Souvenir aux présents*, installation vidéo-photographiques, automne 2014, Galerie L'Œuvre de l'Autre (UQAC)

Par sa position, son expression, le corps devient l'élément central. Il est la sensation même. Il est mis en valeur par le travail de l'éclairage, qui instaure un aspect tactile. Le caractère onirique et symbolique de ces scènes est renforcé par la mise en scène de lieux ou d'objets communs. Grâce à l'image symbolique⁹⁸, je fabrique de l'écart, je sélectionne le moment fort de différents événements. Cependant, ces inspirations ne sont pas utilisées dans le but d'élaborer une référence, une citation que le spectateur va devoir percevoir pour comprendre l'œuvre. Il s'agit plutôt d'un moyen pour moi de retranscrire une atmosphère spécifique de mon ressenti, mon souvenir personnel.

3.3.3 Se souvenir dans la narration : le dispositif

La dernière étape de ma création réside dans la réalisation d'un espace-temps intime où l'image, entre souvenirs et interprétations, deviendrait l'expérience de sensations fragmentées, l'expérience d'un moment de vie. Je pose donc la question de la perception, de la mise en scène de cette lisibilité, à partir de la dynamique du remontage exposée en amont. Comment construire visuellement, écrire des liens tout en étant paradoxalement dans un écart réflexif? Et c'est bien à partir de ce contraste que la place du spectateur dans l'œuvre, ainsi que la mise en relation directe des photographies et de l'image filmique pourraient se dynamiser.

Il s'agit de concevoir un espace par un traitement hybride des médiums pour offrir au spectateur divers niveaux de lecture. Par l'exposition, la position des éléments devient

⁹⁸ Par symbolique, je n'entends pas la représentation concrète d'une notion abstraite, la production d'un message, mais la reconstruction d'un moment polysémique, ambivalent.

apparente, et met en scène les écarts constitués lors du remontage. Comme une « écriture indicielle », je donne des signes aux spectateurs avec lesquels ils jouent à mener l'enquête. Les images, filmiques et photographiques, assemblées, sont alors, stratégiquement, fragmentées. Elles donnent la possibilité au regardeur de remonter lui-même l'histoire. Il peut être à l'écoute de ses propres ressentis face à l'œuvre et développer un regard très expérientiel et intersubjectif. En fait, il confectionne des liens avec des atmosphères, des genres et des événements différents. L'imagination, ou les suppositions qui se dégagent du photographique se déplacent vers une autre réalité, celle de l'image en mouvement. Un dialogue entre la photographie et la vidéo se produit, même si les personnages filmés ne jouent pas, même s'ils racontent leur réalité en posant. En photographie, les personnages, comme des acteurs, interprètent par une mise en scène, une réalité qui est celle d'autres. En entrant dans ce dispositif, le regardeur devient complice des situations et donc de l'histoire en tant que « narrateur ». Il défait, réécrit l'histoire, à l'instar du créateur, il la démonte pour la remonter.

Un espace, certes, mais aussi une temporalité. Je tente de confronter le spectateur à un sentiment de « perte de temps, mais dans une traversée concrète, avec ces rythmes et des durées »⁹⁹. Le dispositif même devient une rythmique, une dynamique triangulaire. Les éléments existent et fonctionnent par trois : le son, la vidéo, la photographie; trois photographies; trois triptyques; trois témoignages. Ce rythme ternaire circule sans cesse, il exprime le délire et va jusqu'à l'émotion. Ainsi chaque élément autonome se répond toujours en conservant de l'écart entre eux. Le regardeur devient alors le moyen de

⁹⁹ Voir page 62

« boucler » ce rythme en trois temps entre sujet, créateur, spectateur, et finit par appartenir à la dynamique de l'œuvre. En effet, grâce à lui, je fabrique le lien dialogique entre les souvenirs (les faits narrés par le sujet), les interprétations (l'image et le son investis par l'artiste) et le spectateur qui propose des narrations ouvertes, ambiguës, qui multiplient les interprétations. Sans être dans une démarche sémiologique mais davantage en s'inscrivant dans une volonté phénoménologique, on pourrait dire que l'image devient le texte. Par le dispositif, la mise en écart entretient, cette fois dans l'imaginaire du spectateur, une possibilité singulière et fulgurante de remontage de l'histoire. Grâce à sa dynamique mentale d'association imagée face aux éléments, le regardeur vit une expérience sensible. L'histoire n'est plus simplement une représentation, mais une expérimentation équivoque, un temps présent discontinu.

J'élabore donc un dispositif interdisciplinaire où ce phénomène de l'écart devient certes une expérience, mais aussi une décision esthétique, une prise de position formelle qui va orienter la lecture du spectateur.

3.3.4 Retour critique

Les questions (Comment remonter l'intime en incluant le regardeur dans une expérience sensible? Comment remonter une expérience sensible par l'image?), que je me suis posées tout au long de la réalisation de mon œuvre, m'ont permis de comprendre l'importance de la lisibilité de l'écart construit grâce à la dynamique du remontage.

Les différents écarts sont alors visibles dans la galerie même, où, en assemblant visuellement les éléments, ils deviennent des situations autonomes, des fragments offrant une possibilité de liaison. Cette distance établit un dialogue, un mouvement et la mise en scène des écarts forme une dynamique, une rythmique, un mouvement propre à chaque spectateur. Et ce sont ces tempos, ces rythmes qui traduisent la difficulté du dévoilement, du souvenir, où le discours apparaît décousu. Par l'utilisation du collage, de l'« assemblage », et par l'esthétique du fragmentaire, l'œuvre nous propose plus de sens et d'expression intérieure. Elle modifie le rapport à la réalité existante et constitue de nouveaux scénarios réels. Ainsi, cette mise en *relation* est de l'ordre de la *rupture*, et l'accrochage de l'exposition met en valeur ce caractère fragmenté, déjà souligné des images, et appuie l'utilisation du photographique comme moyen d'interprétation. Cette notion d'écart se mêle à la question du vide, de suspension, d'incomplétude et va prendre une forme physique, devenant une structure d'exposition comme une volonté de lisibilité spatiale et temporelle. Comme un journal intime, j'expose mes propres expériences de manière individuelle et sensible, appelant chez le spectateur une mémoire tant personnelle que sociale. Donc, en plus d'être une stratégie narrative (du suspens, de confusion ou d'enquête), l'écart devient le corps, la sensation, la sensualité, la féminité, l'« embodiment » du dispositif.

Cette dynamique de l'écart est renforcée par le travail de la lumière. La luminosité, axée sur les photographies, m'a permis d'exposer une sensation de tactilité. Je propose une manière d'amener le cinéma dans la galerie, et je tente de problématiser le dispositif

installatif en développant la notion de « théâtralisation de moments vécus ou rêvés »¹⁰⁰. Par ce traitement du fond et de la forme, cette œuvre cherche à la fois à rassembler et à produire une tension, un conflit « constructeur » entre l'image et le son. L'image nous englobe, mais nous abandonne aussi. La lumière va aussi former un cadre, un recadrage, un mouvement qui prolonge l'idée de « rendre visible un lien sensible axé sur le vécu »¹⁰¹. Une ligne qui délimite l'espace intime et accentue le fragment de sensation, qui révèle un sujet tout entier, marque le temps d'intimité entre l'autre et le médium et permet de symboliser l'identité de l'autre. Le recours à ce cadrage accentue l'aspect fragmentaire, et instaure un jeu de déconstruction et de reconstruction, il constitue un point où se raccrocher. La lumière fabrique du dialogue et prolonge le rythme, le mouvement construit dans l'écart.

Cependant, j'ai aussi conscience des limites que comporte l'espace d'exposition, notamment dans la mise en scène du son. Dans le projet initial, le son devait englober la salle d'exposition et appartenir à l'œuvre entièrement afin que le spectateur entende les témoignages, que ce soit devant l'image source ou devant les images photographiques. Le regardeur devait trouver des résonances entre ce qu'il voit et ce qu'il entend, unifier à sa manière l'ensemble de la production. Le résultat sonore aurait dû accompagner ces portraits instables de l'intime, chaque témoignage devenant la voie visuelle du versant sonore où chaque voix projette son corps fictionnel. Cependant, cette distance entre le son et sa source principale n'a pas construit la liaison que je recherchais et cette sensation d'écart s'interrompait car le spectateur n'avait plus la possibilité de la situer. En somme, la

¹⁰⁰ Voir page 51

¹⁰¹ Voir page 60

sonorisation défailante a empêché la compréhension de l'œuvre dans l'espace. Le regardeur cherchait à comprendre ce qui se disait, alors que le but premier n'était pas celui-ci. Le son n'était pas situé, pas spatialement inscrit, on ne pouvait plus le mettre en lien avec le reste de l'exposition. Ce serait grâce à une mise en espace du son plus développée que l'on pourrait associer davantage l'expérience esthétique du spectateur à une véritable immersion de ce dernier dans l'installation.

Par ce traitement de « trajets » à suivre pour découvrir l'œuvre dans son ensemble, elle devient finalement un parcours sensible, fragmenté, propre à chacun.

CONCLUSION

Toujours dans un rapport à l'individu qui va de pair avec mon envie de raconter des histoires, je me questionnais donc sur la manière de remonter une intimité à travers des images entre arrêt et mouvement, fiction et réalité, passé et présent. Cette recherche constitue une expérimentation sur le comment se dévoiler et se dérober à la fois, en développant du sens à partir de mes souvenirs, de mes observations et de mon esthétisme.

J'ai alors choisi un angle d'étude qui s'ancre dans un carrefour d'intérêt entre l'expérience, l'intimité et l'instantanéité de l'image, l'« image témoin », qui m'a permis de constituer une véritable investigation sur le lien entre l'affectif de l'image et l'intimité dévoilée. Mon ancrage théorique, qui tente d'associer une analyse cinématographique (le visage, le documentaire, le montage) à un point de vue anthropologique et philosophique, pose l'hybridité de mon cheminement artistique. Un cadre qui me permet de définir l'image filmique comme expérience d'une rencontre intime, mêlant temps discontinu entre le filmeur et le filmé, et l'image photographique comme sensation. De ce fait, dans cette pluralité disciplinaire, je montre un espace d'écriture que je nomme « remontage », à la fois technique et sensible, espace que je considère comme une possibilité de position réflexive face à des images assemblées qui produisent des écarts. Une dynamique qui se prolonge dans mon dispositif, intégrant le spectateur dans l'œuvre par sa liberté de liaison. Ainsi, le recours au cadrage et à l'usage du fragment instaure un jeu de déconstruction et de reconstruction qui donne son sens au titre du mémoire.

Cette recherche rejoint différents univers, celui de l'intimité, de l'émotion ou de la symbolisation chez le spectateur. Elle peut être abordée tant esthétiquement qu'avec sensibilité et émotion. La structure de l'œuvre, qui forme des trajectoires, ni linéaires ou chronologiques, peut représenter l'expérience fragmentée de moments vécus. Mon point de vue personnel ouvre d'autres pistes de réflexion selon l'expérience et la sensibilité de chacun. Chaque détail joue un rôle et l'atmosphère choisie est l'expression de l'invisible, voire du déjà vécu. L'œuvre *Souvenir aux présents*, reste ouverte aux coïncidences et à l'interprétation, cela marque l'importance de sa lisibilité par le spectateur. Elle marque également mes perspectives artistiques basées sur le concept immersion/fragmentation/disparition. Est-ce que j'ai voulu faire du son une immersion? Est-ce que je voulais produire du vide? Est-ce que la disparition est imagination, narration? Des questionnements qui posent les premiers fondements de ma production à venir.

Pour finir je dirais que mon intention est de concevoir la mise en espace de relations entre les composantes de l'installation qui nous font hésiter entre un devenir fictionnel ou documentaire. J'ai une volonté de sensibiliser l'autre à travers la création d'œuvres à la fois critiques et fragiles, fruits d'une expérience qui prend le risque, qui me pousse à orienter ma démarche sur des thématiques plus ciblées et plus engagées, qui me touchent. La femme, son état, son image sont, par exemple, des sujets que j'ai déjà abordés et que j'aimerais approfondir, en maintenant cette démarche expérientielle et intersubjective qui oscille entre réalité et fiction. Je me pose donc la question de la place du spectateur dans mes œuvres à venir : sera-t-il actif ou simple témoin?

L'image est devenue mon partenaire de création, à travers laquelle je peux complexifier mon langage artistique, grâce à laquelle je transforme la vie réelle en une série de tableaux et à partir de laquelle j'expérimente le temps, axé sur le moment vécu comme moteur, simulateur de l'imagination. Il s'agit d'une dimension cinématographique de mon travail que je veux davantage perfectionner que ce soit tant au niveau de la photographie, de l'image filmique, que de la rigueur technique pour maîtriser une dimension sonore et lumineuse immersive. J'inscris donc ma démarche dans un art visuel hétéromorphe à partir duquel je veux utiliser un langage capable de capter et de restituer l'émotion par le mouvement, par le cadre, par la mise en lien entre le son et l'image, par sa possibilité de confusion entre réel et fiction et diverses temporalités.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET DICTIONNAIRES :

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque, 569 Rivages poche/petite bibliothèque; 569 », 2007, 50 p.

ALIBERT, Jean-Louis, *Le son de l'image*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Collection la Communication en plus, Communication en plus », 2008, 128 p.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma; Essais Cahiers du cinéma Essais », 1992, 219 p.

CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, coll. « Res L'invention philosophique », 1986, 190p.

COLLECTIF, *Le Petit Larousse grand format*, Larousse, 2000, 1872 p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « La vue le texte », 1984, 158 p.

DESHAYS, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions; 55 », 2010, 191p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Lonrai (France), Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, 249 p.

DUROZOI, Gérard (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, Éditions revue et augmentée, 2002, 733 p.

HEARTNEY Eleanor, *Art & aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008, 440 p.

NINEY, François, *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », 2002, 347 p.

OUELLET, Line; FABRE, Alexa (dir.), *Emporte-moi. Sweep me off my feet*, Canada, Les Publications du Québec; Autres territoires : Le Comptoir des indépendants, Musée national des beaux-arts du Québec-MAC/VAL, 2009, 217p.¹⁰²

RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2003, 244 p.

TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010, 315 p.

ARTICLES :

ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948.

Source : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm

Date de consultation : 27 octobre 2014

FOUCAULT, Michel, « Dits et écrits 1884, Des espaces autres » (Conférence d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp.46-49

THOMAS, Cyril, « La part mystérieuse de Gregory Crewdson : dévoilement et construction de l'image photographique », *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, n° 73, septembre 2006, p. 10-13. (Source : <http://id.erudit.org/iderudit/19853ac> p.10)

Date de consultation : 12 mai 2014

INTERVIEWS :

DE BARROS, Adriana, « An interview with Floria Sigismondi », *Scene 360*, interview non daté. Source : <http://www.habermas.org/interview-floria1.html>

Date de consultation : 03 septembre 2014

DONNELLY, Elisabeth, «An Interview with Gregory Crewdson», *Magic Hour*, 27 septembre 2012. Source : <http://www.theparisreview.org/blog/2012/09/27/magic-hour-an-interview-with-gregory-crewdson/> The Paris Review

Date de consultation : 02 octobre 2014

¹⁰² Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Emporte-moi/Sweep me off my feet » organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art contemporain de Val-de-Marne, présenté au MNBAQ du 24 septembre au 13 décembre 2009 et au MAC/VAL du 7 mai au 5 septembre 2010.

ERWIN BABEJ, Marc «Mystery in Everyday Life. Gregory Crewdson's immaculately-staged images of everyday America are peculiar and haunting », *American Photo*, 13 mars 2014.

Source : <http://www.americanphotomag.com/photo-gallery/2014/03/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life>

Date de consultation : 02 octobre 2014

KNUDSEN, Stephen, « Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila », *Art Pulse*, février 2012. Source : <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

Date de consultation : 07 octobre 2014

MORROW, Bradford, « Gregory Crewdson », *BOMB*, n°61, automne 1997.

Source : <http://bombmagazine.org/article/2090/gregory-crewdson>

Date de consultation : 02 octobre 2014

PHILBRICK, Jane, « Subcutaneous Melodrama : The Work of Eija-Liisa Ahtila », *A Journal of Performance and Art*, Vol. 25 (2), 2003, pp 32-47.

Source : http://ncadjarmstrong.com/ma--art-through-a-lens-/the_work_of_eija-liisa.pdf

Date de consultation : 07 octobre 2014

SITES INTERNET :

<http://www.floriasigismondi.com/main.html>

Date de consultation : 29 août 2014

<http://www.punctum-qc.com/portfolio/stefanie-tremblay.html>

Date de consultation : 23 octobre 2014

<http://centresagamie.blogspot.ca/2009/11/alice-houde-lavoie.html>

Date de consultation: 24 octobre 2014

<http://lelobe.com/portfolio/alicehoudelavoie/>

Date de consultation : 24 octobre 2

<http://www.philolog.fr/intersubjectivite/>

Date de consultation : 08 novembre 2014

ANNEXES¹⁰³

Annexe A

Questions envoyées dans le cadre de l'œuvre *Souvenir aux présents*

Voici ci-joint un petit texte. Il s'agit d'une histoire. Afin d'y ajouter quelques nuances, quelques voix et pour l'étoffer, j'aurai besoin que vous le lisiez et que vous répondiez à la question suivante :

1/ Que pensez-vous de la véracité de cette histoire? Quels éléments vous semblent vrais? faux? exagérés?

Et AU MINIMUM à une des questions suivantes :

2/ Réécrivez cette histoire avec plus de nuances, moins de subjectivité.

3/ Avez-vous déjà vécu une histoire similaire ou été dans une des trois positions des personnages? Racontez.

4/ Qu'est-ce que cette histoire évoque dans votre vie personnelle (pas forcément en amour)? Racontez.

5/ Avez-vous déjà ressenti une chose comme celle-ci, c'est-à-dire en dehors du temps et de la réalité? (pas forcément en amour) Racontez.

Bien sûr je ne vous demande pas d'écrire dix pages, un paragraphe ou une page peuvent largement suffire. Aussi, si vous ne voulez pas tout raconter en détail, **concentrez-vous sur vos souvenirs, les émotions et les sensations**. Car c'est surtout ça qui m'intéresse.

Pour les questions 2, 3, 4 et 5, vous pouvez répondre de la manière que vous préférez : vidéo, enregistrement sonore, poème, composition musicale...

¹⁰³ Concernant les réponses aux questions ci-dessus (Annexes B à I, p.78 à 90) : Pour une raison d'anonymat et de discrétion, les noms des participants n'apparaissent pas. Certains éléments ont été retirés ou masqués (***) à leur demande.

Annexe B

Réponse 1

Question 1 : Je pense que cette histoire est vraisemblable, dans la rencontre, la manière de tomber amoureux, le sentiment de s'aimer seulement coupés du monde, etc. Ce qui me semble plus abrupt et donc questionnable c'est la fin, la manière dont elle le laisse partir soudainement apaisée, que la colère s'en aille d'un coup. Ou alors il faut moins insister sur le fait que c'est une sorte d'âme sœur au début (« C'était comme un coup de foudre et en même temps il était comme son meilleur ami, son frère ») et qu'elle soit consciente dès le début que c'est une parenthèse, une passade. Ou alors il se passe beaucoup plus de temps entre le début et la fin, ce qu'on a du mal à mesurer.

Questions 4 et 5 : Je ne sais pas trop si cela correspond à la question 4 ou 5, mais cette notion de moment « hors de la réalité et du temps » m'évoque deux souvenirs vécus. Ce sont des souvenirs brefs et un peu particuliers, je pense surtout parce que je les ai un peu sacralisés dans ma tête. Des moments dans la vie où j'ai eu l'impression de me détacher de mon corps et de regarder depuis ailleurs, de vivre un film, et de trouver tout magnifique. Être sure d'être au bon endroit au bon moment.

Le premier c'était un été, celui de mes 16 ans je dirai. J'étais partie faire du surf. J'étais dans l'eau, assise sur ma planche, je me laissais tranquillement flottée en attendant une vague adéquate. D'un coup un orage a éclaté, le ciel est passé du gris clair au noir-orange. Il y a eu un moment où la mer s'est calmée et où il s'est mis à pleuvoir des trombes d'eau. Le ciel était sombre et bizarrement à la fois la scène était très éclairée. L'océan, lui, était devenu noir, comme du pétrole. Il y avait l'eau sous moi, l'eau qui tombait sur moi, les couleurs, et moi au milieu. Il pleuvait tellement fort, c'était comme si j'étais sous l'eau en pouvant respirer. Je me suis sentie au milieu d'un truc très fort, je ne pensais à rien du tout, j'avais juste conscience d'être là où j'étais.

L'autre se passe en décembre 2012. C'était un dimanche, le jour venait de se coucher, soit 17-18h. J'étais avec S***, la veille on avait fait la fête toute la nuit, j'avais encore le cerveau un peu déconnecté du monde. J'étais fatiguée, calme et émerveillée. C'était la Fête des *** à L***, et sur les quais de S***, il y avait une parade avec pleins de lumières de toutes les couleurs, de grands chars en forme d'animaux, de la musique. La foule riait, criait, regardait en l'air des animaux dans un joyeux brouhaha. Je tenais S*** par la main et on se frayait un chemin dans la foule. J'avais envie de rire pour rien, parce que j'étais bien. Et sur le coup je me suis dit « Je veux que quand je me souviendrai de cette période se soit ces images qui me viennent ».

J'avais un peu l'impression d'être dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

Je ne sais pas si c'est parce que je l'ai associé avec ça mais aujourd'hui c'est un souvenir qui me rend un peu triste, de manière nostalgique, ça me semble loin, je me sens vieille.

Mais c'était « comme un film ». Je ne me sens pas dans un film dans les moments d'aventures, de drames, dans les crises et les cris. Je me sens dans un film quand je suis calme et que j'arrive à contempler ma vie avec un œil extérieur; une sorte de pleine conscience de ce que l'on fait et vit.

Annexe C

Réponse 2

J'ai lu le texte une fois et j'essaye maintenant de répondre à ta première question sans revenir au texte. Je ne suis pas sûre s'il s'agit d'un manque d'attention de ma part, mais j'ai été un peu perdue dans la temporalité. Dans ma tête, j'ai imaginé le couple ensemble pendant quelques mois alors qu'ils savaient que c'était interdit. Mais ils ont tout de même voulu vivre leur histoire. J'ai vraiment aimé le fait de se créer des souvenirs surréalistes pour marquer un peu les limites entre la réalité et une histoire d'amour qui devait rester plus comme une histoire que comme un fait. Je n'ai pas compris pourquoi la fille était malade... Est-ce que c'est la sensation de savoir que ça allait finir qui l'a rendue malade? Ou est-ce que le gars la maltraitait? Je ne sais pas... Mais si l'amour était vrai et les règles du jeu établies, pourquoi est-elle tombée malade? Je me questionne par rapport à la périodicité des rencontres. Est-ce que le temps où ils étaient ensemble était trop long? Je ne sais pas, s'ils se voyaient chaque lundi et qu'elle commençait à devenir folle à partir du mardi... Elle avait besoin de lui à tel point qu'elle ne pouvait plus vivre et cela l'a rendue malade? La maladie lui a fait prendre conscience de la situation et c'est là qu'elle trouve les forces pour surmonter la situation et se préparer pour la fin

Là je passe à la relecture.

Alors je comprends ce qui suit. Ils se sont vus pendant trois mois tous les jours, là ça allait... Après il est parti et c'est là qu'elle a vu sa femme, et c'est dans la solitude qu'elle est devenue malade? Mais après elle avait hâte qu'il s'en aille (ça veut dire qu'elle n'était pas seule?) Et après ils se sont rencontrés encore une fois mais pour se dire au revoir une fois pour toutes.

Question 5 : J'ai eu une relation très longue (quatre ou cinq ans), et là les souvenirs sont comme surréels. Je n'étais pas dans la position des personnages décrits dans ton texte, et je n'ai pas voulu faire un effort pour rendre les situations (quand je les vivais) surréalistes. Mais avec les changements dans la vie et le quotidien, mes souvenirs sont devenus comme une histoire que je sais avoir vécu, mais qui a l'air d'être trop loin de mon « moi » et de ma réalité immédiate.

Annexe D

Réponse 3

Question 1 : Je trouve que cette histoire semble réelle, peut-être un peu trop précipitée. Peut-être qu'on n'entend pas assez parler de la relation du mec avec sa copine, parce qu'au final, on dirait qu'ils vivent une d'histoire d'amour complètement folle. Alors pourquoi lui, il ne tombe pas amoureux et qu'il ne reste pas avec la nana du texte? Il a des enfants avec sa femme? C'est quoi qui le retient? En plus, si elle ressemble à sa femme et qu'ils s'éclatent ensemble, pourquoi il ne quitte pas sa femme? Sinon c'est cohérent je crois.

Question 2 : Je ne savais pas trop ce qu'il fallait faire alors j'ai refait l'histoire un peu à ma façon. Et j'ai remplacé un passage par une histoire qui m'est arrivée.

L'histoire est trouble. Poétique.

Aujourd'hui, il ne reste que des fragments d'images, un puzzle aux pièces manquantes et difficile à assembler. Difficile à raconter.

Un peu flou. Hors du temps. Comme dans un rêve. Comme si cela ne s'était jamais produit. Comme si l'histoire s'était embrasée et consumée en un craquement d'allumette. À leur première rencontre, elle lui serra la main. Aussitôt, ils se reconnurent l'un et l'autre, naïfs, spontanés, simples. Leurs mots imbibés d'alcool se déversèrent durant des heures. Suintant, ruisselant de la commissure de leurs lèvres intensément attirés l'une vers l'autre. Ils s'embrassèrent. Il avait une femme. Cela n'avait pas d'importance. Elle s'abandonna dans ses bras. L'amour fut succinct, étouffé par la chaleur de juillet. Ils se revirent chaque jour, trois mois durant. Brûlants, saouls d'amour et de complicité, elle imagina que cela durait toute une vie. Puis, il y eut un soir, un soir comme un autre. Le bar ferma ses portes et eux partirent vers l'aurore, animés par leurs désirs de vivre. Cette nuit-là, le ciel était zébré d'éclats dans l'obscurité. Ils partirent à la chasse aux étoiles, loin vers les ténèbres, s'écartant du bourdonnement de la ville, se laissant bercer par les soubresauts grésillant de l'autoradio. Ils s'allongèrent dans l'herbe, la cime des arbres se balançant doucement. Leurs yeux étaient rivés vers le chapeau céleste d'azur bleu marine couronnant leurs têtes jointes. Des larmes perlèrent au coin de ses yeux venant inonder ses joues pourpres. Finalement, ces instants de fugue en tandem ne faisaient que prévenir le retour prochain de son acolyte vers sa vie d'origine. Consciente de n'être qu'un oiseau de passage, elle ne put s'empêcher de suivre son désir. Grâce à lui, elle se sentait vivre. Tout juste arrivés dans cette nouvelle ville, ils apprirent à en découvrir chaque recoin. Ils s'accompagnèrent. Chaque pas prétextant une nouvelle fugue. Ils se confectionnèrent un ailleurs hors du temps, hors de l'espace, hors normes. À leur image, où nulle n'a d'emprise et où eux seuls ont la clef pour y entrer et en sortir. Bâti d'excès, de rêves et d'incohérences. L'impossible n'y avait pas sa place. Il suffisait juste de vouloir et de faire, sans se retourner, sans avoir de doute, sans remord. Mais un jour, elle aperçut sa femme, une réplique divergente d'elle-même. Elle ne put lutter contre l'image que ce miroir lui renvoya : sa solitude. Amoureuse d'un mirage établi autour d'une utopie illusoire, elle vivait d'un bonheur sale. Leur belle parenthèse

commença à s'effriter. Essoufflée de chagrin, étouffée par les larmes, son corps appelant à l'aide noyé par la douleur, il fallait qu'il parte. Il fallait qu'elle se sauve.

Ils se retrouvèrent une ultime fois. Le cœur en deuil, les yeux pleins d'eau, elle le regarda partir avec apaisement. C'était fini. Elle n'eut jamais de regret. Pas après pas, elle reconquit sa vie et redécouvrit sa ville en multipliant les visages et les rencontres. Elle décida de ne pas oublier cette histoire mais de la conserver comme un rêve, un peu flou, hors du temps.

Question 3 : Alors un peu oui, avec M*** on a eu une relation cachée pendant plus d'un an vis-à-vis mon ex, donc je me retrouve un peu dans tout ce bazar sauf que nous, on est restés ensemble. Je me retrouve beaucoup aussi dans le passage où tu parles de « il fallait qu'ils se créent des moments surréels, à côté de la plaque, à côté du monde ». On s'est toujours créé des bulles indestructibles hors du monde avec M***.

Question 4 : Moi ça m'évoque la folie de l'amour, à quel point il peut être destructeur. L'amour trop fou rend fou et moi ça me fait peur. Ça me rappelle le calvaire entre M*** et moi pendant notre relation cachée, et à quel point on devenait tarer. Ça nous faisait disjoncter de s'aimer si fort sans pouvoir le vivre. Ça me rappelle aussi des histoires avec des mecs quand j'étais plus jeune, Quand je sortais avec le mec de mes rêves et qu'en même temps, j'étais toujours un peu amoureuse de mon ex. Alors je continuais à sortir un peu avec lui aussi. Le problème c'est que les deux étaient meilleurs amis bien sûr. Bref, j'ai fini par choisir le mec de mes rêves en laissant de côté l'autre, quand le mec de mes rêves a découvert que je continuais à flirter avec mon ex (son meilleur ami). Mais on faisait des trucs de fou à l'époque, on était tarés en amour, encore plus que maintenant. En fait, ton texte me fait penser à une femme qui revit un amour d'adolescent destructeur et déraisonné.

Question 5 : Les deux seules choses qui me font me sentir en dehors du temps et de la réalité, c'est M*** et la création artistique. Peut-être l'escalade aussi, mais c'est moins net.

Annexe E

Réponse 4

Question 1 : La façon de raconter ce qui s'est passé dans la vie de cette fille est clairement teintée de ses sentiments à elle, de son point de vue. Je pense que tout est à peu près vrai... mais pas mal exagéré. Je ne suis pas certaine que la femme de l'autre lui ressemble tant que ça. Elle se dit probablement ça parce qu'elle se dit que ça pourrait être elle... elle pourrait être mariée avec lui, elle pourrait être cocue...

Question 2 : C'est un peu flou comme histoire, un peu comme un rêve. Comme si ça ne s'était pas vraiment passé.

Ils se sont présentés, elle lui a serré la main, c'était naturel, comme si elle le connaissait depuis toujours. Ensuite ils ont bu, ils ont parlé pendant trois, quatre heures. Dans sa tête ça a duré à peu près cinq minutes. Elle l'a suivi, puis ils se sont embrassés. Il lui a dit qu'il avait une femme. À ce moment-là, ce n'était pas grave. Ils ont fait l'amour, mais pas tellement longtemps parce que c'était en juillet, il faisait vraiment chaud, ils étaient tout collants. Mais c'était normal, ce n'était pas désagréable. Ils se sont revus régulièrement pendant trois mois. C'était bizarre. C'était comme un coup de foudre et en même temps il était comme son meilleur ami depuis toujours.

Il y a eu un soir où, le bar fermait, il était environ 4h00 du matin et elle disait qu'il y avait un cirque. Ils sont partis chercher le cirque, juste pour voir les lumières, juste pour essayer de vivre quelque chose de surréaliste. Finalement ils ne l'ont jamais trouvé. Alors ils sont allés se coucher dans un parc de football. Il s'est mis à pleuvoir. Elle pleurait. Elle pleurait parce qu'elle savait qu'il allait s'en aller et qu'elle n'avait aucune chance de continuer quelque chose avec lui. Mais elle trouvait ça beau parce que ça faisait presque du cinéma. C'est comme s'ils avaient besoin de se saouler pour être ensemble, pour oublier le fait que lui était pris et qu'elle était libre.

Elle venait de déménager, lui était un étranger ici... en voyage, de passage. Ils ont appris à connaître la ville ensemble. Ils se sont promenés dans pleins d'endroits. Quand il est parti elle a refait toutes les places à pieds, toute seule, pour essayer de créer un autre souvenir. Avec d'autres gens aussi.

C'est comme si dans sa tête, il fallait qu'ils se créent des moments surréels, à côté de la plaque, à côté du monde, pour enlever toute culpabilité, pour lui. Enlever toute la culpabilité pour lui et pour elle aussi et faire en sorte que ça reste une histoire, un beau souvenir.

Quand elle a vu sa femme, elle s'est dit qu'elle aurait pu être elle.

À la fin elle avait hâte qu'il s'en aille parce qu'elle était épuisée. Le revoir pour la dernière fois lui a fait du bien, pour le laisser partir. Elle a pu le laisser partir, sans dire salut. Quand elle a franchi la porte pour rentrer chez elle, c'était fini. Tout avait disparu.

Question 3 : J'ai vécu deux histoires semblables, plus ou moins. L'été avant d'aller rencontrer P*** pour la première fois (en S***) j'avais un kick sur un collègue de travail. C'est un peu flou et compliqué dans ma tête parce que ça fait vraiment longtemps... Mais en gros, il a fini par sortir avec une amie à moi. Ça a été dur au début, mais ça s'est réglé entre nous trois et un soir on est sortis à cinq : mes deux amies, lui et son meilleur ami, T***, qui était venu passer la soirée en ville... Il habitait dans une autre ville, à une heure de voiture. Ça ne semble pas si loin maintenant une heure de voiture... Mais à 19 ans quand tu habites chez tes parents et que tu n'as pas vraiment de liberté, c'est comme si c'était à l'autre bout du pays.

Donc, on est sorti tous les cinq. On a bu, on a dansé... T*** et moi, c'était comme deux aimants. Je trouve ça vraiment cliché deux ados-jeunes adultes qui se rencontrent dans un bar et se collent sur une piste de danse, mais c'est ce qui est arrivé. T*** est venu dormir chez moi, dans mon lit. Je ne le connaissais pas, mais je n'en avais pas besoin... C'est comme si je savais déjà tout ce qui était important. On a eu un coup de foudre, je pense. Il est revenu le week-end suivant... On a passé toute la fin de semaine ensemble, comme un nouveau couple, amoureux, collés. Mais j'étais déjà prise. Pas officiellement, mais dans ma tête... J'allais en S*** en octobre et je sentais que je ne pouvais rien commencer de sérieux avec T***.

Ça a été difficile, mais je lui ai expliqué que j'avais quelqu'un ailleurs, loin... que j'avais besoin de nous laisser une chance à P*** et moi. Que je ne pouvais pas passer à autre chose avant... Et c'était fini. Aussi vite que ça a commencé.

Puis c'est là que commence mon autre histoire/souvenir... Mon voyage en S***. J'ai passé deux semaines avec P*** (une en Suisse et une en Normandie). J'étais avec mon amie M*** et on l'attendait sur le quai du train à N***. C'est elle qui l'a vu en premier. J'étais gênée, mais je le connaissais bien... Autant que tu peux connaître un gars de 19 ans, qui se cherche, en pleine construction de sa personnalité. Ça faisait deux ans qu'on s'échangeait des courriels, des messages, qu'on parlait des heures sur Skype.

On a regardé un film français, puis un film québécois... Au milieu du film M*** est allée se coucher et je suis restée avec lui, dans son lit. On a passé la nuit ensemble. C'était vraiment comme dans un film, c'était comme si on était ensemble depuis des années... Mais c'était un peu le cas quand on y pense. C'était tellement naturel, on avait l'air de ce dont on a l'air maintenant... Après une nuit, on avait presque la même complicité qu'après six ans. On a vécu cette relation sur « fast forward » pendant deux semaines. On a dû se laisser environ quatre-cinq fois... J'ai rencontré sa mère, ses amis, son frère, ses grands-parents... Tout allait trop vite, comme une urgence, à cause des circonstances bizarres de notre rencontre. On le savait que ça n'avait pas de sens, mais on voulait en profiter le temps

que ça dure, et c'est ce qu'on a fait. Puis je suis partie. Il m'a laissée une dernière fois deux semaines après mon retour au C***.

Quand il a déménagé à M*** deux ans plus tard, on n'était pas les mêmes personnes... Mais on avait toujours la même complicité, la même compatibilité. On a vécu des moments difficiles, mais on a grandi ensemble, proche et à distance, puis on est là, encore ensemble.

Je pense que ça répond aux questions 4 et 5 aussi!

Annexe F
Réponse 5

Blackout. À côté de la plaque. Histoire de merde = cicatrices.
Mais les corps blessés n'en sont plus laids, ni moins beaux.
Disons simplement qu'ils cassent le corps du texte.
Je comprends toutefois que leur présence est un souci de véracité, cependant une cicatrice peut-être belle et délicate. Et ce soir j'imagine une belle personne, toute de délicatesse vêtue pour oser laisser vivre toutes ces émotions.

La chaleur. Elle m'empêche de respirer à pleins poumons, me terrasse quand hier encore je bondissais. Faut-il l'aimer pour être parcouru de frisson quand le vent lui-même n'a plus la force de souffler. Juillet, les cheveux collés sur le front, le creux dans son dos où perle la sueur, l'orgasme. Tellement humain, tellement vrai.

« Comme si elle le connaissait depuis toujours » FAUX. C'est ce que tu te fais croire, comme pour détourner ton attention avec quelque chose de plus gros encore que l'erreur qui se profile. Je le fais, il l'a fait, tu le referas. Donc tout à fait vrai : à condition que ce soit présenté comme un leurre et pas une vérité absolue.

Exagéré? Dramatiquement rien : pauvre de nous!

Cette histoire existe depuis que le monde est monde. L'illusion que ça va durer toujours et pire : l'envie que ça dure toujours.

La guerre des émotions. Jusqu'au déclic, salvateur, un peu comme quand la lumière se rallume dans la salle de ciné? La vie peut reprendre son cours, même si je ressors différente de cette séance, même si je n'oublierai pas cette toile parmi les étoiles filantes.

Question 4 :

Tu es cette histoire d'amour qui en chasse une autre.

Tu es la blessée de mes pensées,

Quand embrassée, mes yeux fermés voient un autre visage que le tien.

Je ne veux plus du passé depuis tes larmes, j'y ai reconnu les miennes.

Déjà ses traits s'estompent, tu me donnes le sourire même absente.

Puisses tu mon aimante, être encore là quand je pourrai enfin faire de toi

Mon Aimée.

Annexe G

Réponse 6

Question 1 : Cette histoire me paraît tout à fait plausible, rien de surréaliste en tout cas. Trois mois ça fait un peu court pour se sentir comme ça, mais bon « Il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour ». La seule chose que je trouve un peu floue, c'est comment cet homme marié peut trouver le temps de la voir tous les jours pendant 3 mois. Et la seule chose un peu moins plausible c'est le fait que les deux femmes se ressemblent comme deux gouttes d'eau.

Question 3 : J'ai déjà vécu quelque chose de plus ou moins similaire, enfin pas dans le sens où c'était un homme déjà pris, mais le côté « on se rencontre, on discute des heures sans les voir passer, on s'emballe, on veut que ça reste irréel tout ça, et au final ça ne dure pas ». Puis le côté « Amours Imaginaires », finalement ta protagoniste aussi c'est le concept qu'elle aime (enfin, je crois).

Question 4 : Même réponse que plus haut...

Question 5 : Oui, ça m'arrivait beaucoup avant, mais je crois que ce sont surtout des choses que je m'inventais pour les rendre belles, plutôt que des choses vraiment hors du temps et de la réalité. Y'avait un mec une fois, quelques jours après mon arrivée à S***. On s'est rencontrés, on a discuté, je suis allé chez lui, on a regardé des Disney, et il m'a embrassé pendant au moins deux heures après (on n'a rien fait d'autre, je précise). Il m'a ramené chez moi à cinq heures, j'avais l'impression que le temps s'était arrêté. Je ne m'étais jamais senti aussi vivant. Et après on ne s'est plus jamais parlé. J'imagine qu'à ce moment précis, on avait tous les deux autant besoin d'affection l'un que l'autre. Mais ce n'était pas réel. C'était surtout tout nouveau pour moi, puis quand tu as passé dix-huit ans de ta vie à détester qui tu es et à croire que tu ne vaux rien et que personne ne s'intéressera jamais à toi, ça fait un bien fou.

Annexe H

Réponse 7

Question 1 : Cette histoire semble vécue et en même temps imaginée, le récit semble bien trop vague pour retranscrire des événements réels mais ce sont justement ces idées vagues qui donnent au récit sa dimension quasi-poétique, imaginaire, comme une réalité fantasmée. Tomber furtivement amoureuse d'un homme marié, se saouler pour fuir le réel, se chercher des ressemblances avec l'autre femme, angoisser à l'approche de la fin... Cela pourrait être le schéma classique d'une fille, une femme, une dame à la poursuite de sa vie comme d'un idéal. À la croisée du vrai et du faux, donc.

Questions 3 et 4 : Bien sûr, les sentiments qui sont évoqués dans ce texte ne me sont pas étrangers. À la recherche de moi-même et de mon identité, j'ai pu de nombreuses fois romancer ma propre vie pour la rendre plus excitante, injecter de mon plein gré un peu de poésie dans ma vie d'adolescente qui se découvre. Parfois, cela pouvait prendre une tournure malsaine lorsque, mal dans ma peau, la fuite dans les rencontres nocturnes et la boisson devinrent un exutoire. C'était devenu un sale engrenage : pour oublier mes premiers chagrins d'amour, je me perdais dans des coups d'un soir minables, avec des gens que je ne m'aimais pas mais qui me permettaient de me sentir supérieure, avec lesquels je pouvais m'affirmer, en somme. Bien sûr, mes amis ne savent pas tout ça sous cet angle... En testant ainsi mes limites, j'ai appris à me découvrir, j'ai aussi appris à me respecter, à être plus forte mentalement. Aujourd'hui, je regarde cette période de ma vie comme un auto-bizutage, un truc un peu comme « j'ai vu ce que je ne voulais pas faire, maintenant, je vais apprendre à penser ma vie ». Je pense qu'on fantasme sa réalité tous les jours, car c'est notre seul moyen, paradoxalement, de la rendre encore plus vraie. Comment être sûr qu'on n'est pas dans la matrice s'il n'y a pas ce petit décalage, ce glissement d'incertitude qui trace dans notre tête le chemin du questionnement?

Question 5 : Comme la jeune femme du récit, j'ai déjà vécu des moments en dehors du temps et de la réalité. Quand on vit quelque chose de fort comme un grand voyage, une séparation définitive ou temporaire d'avec un être qui nous est cher... Un bouleversement émotionnel et le temps s'arrête, on est comme dans une faille spatio-temporelle. Le premier souvenir de ce genre qui me vient à l'esprit est quand je suis partie trois semaines au Brésil, dans l'état de Bahia, il y a presque deux ans. C'était la première fois que je m'aventurais de l'autre côté de l'Atlantique, qui plus est dans un pays en voie de développement, à des années-lumière de la France dans laquelle j'ai grandi et dont j'apprends chaque jour un peu plus l'envers du décor. Tout était différent là-bas : les gens, les voitures, les bus, la végétation, les fruits, les légumes, les vendeurs ambulants, la plage... La nature luxuriante et magnifique contraste avec la pauvreté de gens qui construisent leurs maisons partout : sur le bord de la route, dans la jungle, avec tout ce qui leur passe sous la main. Ça m'angoissait parfois, car j'étais tiraillée entre la beauté d'un pays à couper le souffle et la culpabilité d'être blanche, d'être une gringa qui venait profiter de leurs richesses à eux, les Brésiliens. Pour eux, j'étais blanche, donc j'étais riche. Pas de place pour la compassion.

C'était un clivage très difficile à assumer et ça m'a ouvert les yeux sur les rapports de force entre les civilisations dans le monde. Je me suis rendu compte de ma place de privilégiée. Un Brésilien que j'ai rencontré à Morro de Sao Paulo m'a dit : « tu vois, ici, au Brésil, tu regardes à droite et tu es au Paradis. À gauche, tu es en Enfer ». J'ai trouvé ça vrai. Encore aujourd'hui, ces quelques semaines semblent faire partie d'une autre vie.

Annexe I

Réponse 8

Question 1 : Pour moi, cette histoire peut être vraie de A à Z. Dans les coups de foudre, la découverte d'une âme sœur, les mots sont souvent faibles pour exprimer ce que l'on ressent. Nos émotions deviennent soudainement intenses et nos raisonnements tendent vers la folie, du moins les miens...

Question 3 : Oui. L'été de mes 22 ans je suis allée travailler dans les T***. Je vivais sur une maison bateau dans la b*** qu'une de mes amies, absente pour l'été, m'avait proposée de louer. (Avec ma sœur qui était venue me rejoindre.) C'était magnifique. Je partais chaque matin en canot pour aller travailler. Les longues journées du n*** (le soleil se couchait pratiquement que quelques heures) et la vie festive du W*** étaient magiques.

Le mois de mai passa et juin aussi.

Mon été était merveilleux, mais il y avait tout de même un petit vide, une petite tristesse au fond de moi. (Je me remettais depuis quelques mois de ma rupture avec un mon ex).

Une de mes amies qui m'avait écrit me demandait s'il y avait de beaux jeunes hommes dans le coin... Je lui avais répondu que ce n'était pas vraiment le cas, mais que tout le reste était tellement merveilleux que ça compensait...

C'est lors d'une soirée avec des amis que je l'ai rencontré. Au début du mois de juillet. Tout était alors devenu parfait... Nous avons échangé des regards complices tout au long de la soirée. Rendue à la maison, avant de m'endormir, je m'étais dit que je devais absolument le revoir, que je serais terriblement triste si ce n'était pas possible. Je n'avais passé que quelques heures avec lui et je l'aimais déjà profondément, mais ça je ne lui ai jamais dit...

C'était un ***. Il venait de la C*** et il avait 26 ans. Il était cultivé, il jouait de la musique, il était passionné, il aimait la nature, les montagnes, les voyages. Il était beau. Il avait une copine, mais avait décidé de la laisser quelques jours après notre rencontre... (Je sais, c'est terrible, c'est après que j'ai su.)

Ainsi, nous avons commencé à faire toute sorte d'activité ensemble. Avec lui et des amis... On ne le reconnaissait plus, il voulait toujours sortir et faire des activités avec nous alors qu'habituellement il était plus solitaire.

Le soir où j'avais écrit ce dernier message, nous avons dormi ensemble... En fait, nous n'avions pas dormi de la nuit.

Après, nous avons continué de faire mille et une activités, il m'avait appris mille et une choses. On écoutait de la musique, on parlait de la vie en générale, de nos valeurs et on faisait l'amour! Un soir, tard, il était venu me kidnapper au travail alors que je devais surveiller des jeunes adolescents qui dormaient sur un camping... (Ma sœur, solidaire, avait pris le relais). Il était venu me reconduire tôt le matin pour que personne ne se rende compte de rien...

J'avais même quitté la maison bateau pour rester chez lui, nous étions inséparables.

Puis à la fin de l'été, le 26 août, je suis partie, nous ne nous sommes jamais revus. Nous nous sommes envoyés seulement quelques messages par-ci par-là, mais c'est tout. J'ai n'ai pas eu le choix de l'oublier. La distance et le jour où j'ai appris qu'il avait une nouvelle copine, ça c'est fini comme ça. Froidement, du jour au lendemain. Le temps d'embarquer dans l'avion et de se dire au revoir. Ça été terrible et j'ai espéré longtemps.

Question 5 : Oui c'était irréel. Aujourd'hui quand j'y repense, c'est comme si j'avais vécu cela dans une autre vie... Oui, je me souviens à quel point c'était en dehors du temps et de la réalité, mais à quel point nous disions que nous devions trouver une machine pour arrêter le temps, pour que ça ne se termine jamais...

(Cet été-là, de son côté, ma sœur avait vécu une histoire identique... ou presque)

